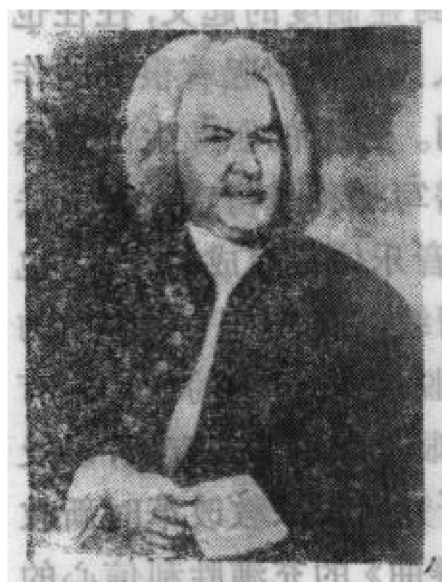
目　次

巴　赫

(Johann Sebastian Bach 1685—1750)



德国作曲家约翰·塞巴斯提安·巴赫，1685年3月21日诞生在属于图林根州边远小城市爱森纳赫的一个祖祖辈辈以音乐为职业的平民家庭。十五岁起，巴赫也开始从事自己的音乐职业生涯——在卢内堡一个教会附属的圣咏团当歌童(1700年)，在魏玛公爵的乐队拉小提琴(1703年)，在安什塔特一所新教堂（1703年）和缪尔豪森的教堂（1707年）弹管风琴，然后又到魏玛任公爵侍从管风琴师兼宫廷音乐师（1708年），在刻顿一个没落小宫廷任乐队长(1717年)，最后在莱比锡任圣多玛教堂合唱指导和教堂附属歌唱学校教师(1723年)。巴赫在担任各种音乐职务的同时，一直孜孜不倦致力于音乐创作，写出大量各种类型的作品。1750年7月28日，他在莱比锡逝世，他遗下的子女很多，由于家境困难，身后萧条，他的妻子甚至不得不靠别人的施舍度日。

恩格斯在论述德国农民战争时曾说过："在历史上德国也曾出过能和他国最优秀的革命人物媲美的人才。……如果是在一个中央集权化了的国家，说不定会创造出多么伟大的成果。在历史上德国农民和平民所怀抱的理想和计划，常常使他们的后代为之惊惧"。巴赫就是这样的人才之一。由于时代条件的限制，巴赫还不可能象在他之后法国的狄德罗和博马舍那样，具体塑造出象雅克和费加罗那样

的文学典型，直接为平民——第三等级登上历史舞台而大喊大叫；他也不可能象后来的贝多芬那样，用英雄性的交响乐公开提出斗争的主题。他是按自己的方式去反映德国平民的“理想和计划”，在德国民族处在灾难和分裂的状态中奠立了德国民族音乐的基石，开创了德国古典音乐的纪元。

巴赫生活在政治分裂、经济凋敝、文化衰落的德国。在经历长期的战乱、特别是三十年战争之后，农民和平民在其它社会阶层的压迫之下受尽折磨，使得他们只能从教堂中去祈求慰藉；剥削者则利用宗教的影响以镇压下层等级，而被剥削者反抗封建制度的起义，往往也是在宗教的标志之下进行——宗教在德国人民生活中起着很大的作用；同样，在巴赫的创作中也起着很大的作用。巴赫的职业生涯虽然周旋于贵族宫廷和教堂之间，但他不屑于谱写那种模仿意大利或法国风尚的时髦音乐，他的一些即使是用宗教音乐体裁写成的作品，也是着重表现包括他自己在内的平民思想和情绪，首先是平民生活的深重苦难，这种苦难往往又是从死才找到解脱。当然，他的创作也有谐趣、欢乐的主题，对幸福和理想的希望，对艰难和凌辱的克服，以及隐含对暴政和不义的抗议。为此，他精心研究所谓宗教改革时新教所撰作的那些被恩格斯誉为“十六世纪《马赛曲》的充满胜利信心的赞美诗”（即圣咏）和民间各种形式的世态风俗生活音乐，从中汲取其丰富的旋律素材，加以改造和发展，使之成为更能适于表现平民思想感情的形式。就这样，巴赫使宗教的形式和世俗的内容在他的创作中达成了矛盾的统一，他的作品成为反映当时德国现实的一幅忠实的画卷。

巴赫的创作包罗万象，涉及除歌剧外的一切音乐体裁，其中主要是各种类型的声乐作品，《马太福音书耶稣受难乐》和《b 小调崇高弥撒乐》是其代表作。他把描写耶稣的受难和死而复活的圣经传统题材，用来形象地体现受尽折磨和践踏的德国人民这一主题。因此，在《受难乐》中，他自由地采用了世俗的民歌旋律、舞蹈性曲调、标题音乐的技法、音画式的描绘，以及庞大的表演方式——四个独唱声部、两个合唱队、两架管风琴和两个乐队，着意刻划一个普通人在为争取

善良和正义的斗争中所经受的考验。表现了他对那还十分模糊的理想世界的信念，以及对德国凄惨现实的深沉反抗。这部《受难乐》也象他的绝大多数作品一样，在他生前都未能出版，只是在他死后整整一百年时才在门德尔松的指挥下首次演出。巴赫的《b小调崇高弥撒乐》也不是那种单纯的教堂祭乐，由于它大量采用民间乐观的音乐素材和充分发挥乐队创造音乐形象的独立作用，因此，整个作品充满着生气和活力，有人甚至认为这部作品先现了贝多芬的"通过黑暗走向光明"这一思想。

在巴赫的作品中虽然声乐占有很大比例，但是巴赫实际上却是一位器乐作曲家，他留传下来的最大的音乐遗产也正是器乐作品。在巴赫的器乐创作中，最得心应手的领域是管风琴，但管风琴却是一种逐渐被淘汰的乐器，因此，他的一些管风琴作品只是经过后人改编为管弦乐队曲后才得到流传。此外，他的钢琴组曲、前奏曲与赋格曲、钢琴协奏曲、小提琴奏鸣曲和古组曲、大提琴独奏组曲、小提琴协奏曲、《勃兰登堡》协奏曲和乐队组曲，在他的器乐创作中都各有其重要地位。巴赫虽然没有创造新的曲体，但是他把当时还不完备和没有定型的一些曲体，例如托卡塔、赋格曲、圣咏与幻想曲、圣咏与前奏曲等，加以改造使之臻于完美，从而形成了结构壮丽的形式。因此后人往往把巴赫看作音乐的创始者，有人甚至称他为近代音乐之父。巴赫在欧洲音乐史上的这种突出的地位，高尔基的一段话是最好的概括：

"如果象山峦般地罗列伟大作曲家的名字的话，我认为，巴赫就是其高耸入云的顶峰，那里，太阳在雪白耀眼的冰峰上永远发射出炽热的光辉。巴赫就是那样。象水晶一样莹洁、透明……。"

巴赫的六首《勃兰登堡》协奏曲

巴赫专为乐队而写的作品，在他那浩瀚如海的作品中虽属比较次要，但《勃兰登堡》协奏曲却是他的管弦乐曲典范之作，同时也是欧洲管弦乐史上的一个重要里程碑。

巴赫在1721年间应勃兰登堡一位侯爵订约而写的这套乐曲，原名是"为几种乐器而写的协奏曲"。巴赫去世后，第一个为他作传的德国音乐学家斯比塔(Philipp Spitta)给这六首协奏曲加上"勃兰登堡"的题称，就此一直沿用至今。

《勃兰登堡》协奏曲是按欧洲许多国家流行的"大协奏曲"(Concerto grosso)的体裁写成的——那时这种协奏曲一般是指为几个同类独奏乐器(concertino)而写的乐队作品，而用以弦乐队为主的一组乐器(ripieno)伴奏，或者两组乐器交替演奏以形成各种对比。但巴赫这套协奏曲又有别于当时协奏曲的传统写法——他并不是专为同类独奏乐器、而是别出心裁地在每一首协奏曲中采用互不相同的独奏乐器组合，并将六首协奏曲合并成套。他选择这种或那种乐器组合，并不为求得技巧性的表面效果，而是为了充分揭示和发掘主题的表现力。为此，他使各种不同的独奏乐器组同乐队融合在统一的主题呈示和发展之中，同时又赋予独奏乐器组以交响发展的规模。这样，这套协奏曲就完全逸出当时大协奏曲一般比较类似组曲的形式，初步具备了早期古典交响乐的因素，有如一种室内交响乐。

巴赫这套协奏曲所用的乐队不大，一般弦乐器部分只有十二个人左右。但是十九世纪很多指挥家在演奏时往往任意扩大弦乐队的规模，甚至改易其中的独奏乐器，直到本世纪欧美各国盛行一种室内乐队，才比较复原巴赫时期乐队的样式。

第一《勃兰登堡》协奏曲

(F 大调 BWV 1046)

巴赫的《勃兰登堡》协奏曲的乐器组合及其表达手法有多种多样，但其曲式结构一般都是三乐章的套曲形式(快—慢—快)：第一乐章的主题及其发展特别有力；第二乐章的主题陈述比较简洁；第三乐章则更轻快、灵巧而有活力。但是，巴赫在乐章之内还没有使用主题和调性的对置，每一个乐章好象只是分别通过一个主题的复调性发展独立表现一个形象，至于各个乐章的不同主题形象(包括调性)的

对置，则用以体现乐章间的内在联系，从而达成全曲完美的统一。

这首协奏曲却是例外的情况（还有第三协奏曲）。它除了基本的三个乐章之外，巴赫还接上一个小步舞曲乐章——值得注意的是，巴赫只要把这个小步舞曲乐章同第三乐章调换次序，就更朝交响曲前进一大步了。还有，这首协奏曲使用的乐器，除弦乐队外，还有六个管乐器（三个双簧管、两个法国号、一个大管）和一个高音小提琴（violin piccolo），这样，这套协奏曲的头一首协奏曲就显得更加宏伟了。

第一乐章从全奏（tutti）开始，充满明快、欢乐的情调：



这一主题在随后的陈述和发展中，有时弦乐器和管乐器好象按上面谱例互相调换位置似的；而在全奏中双簧管和小提琴的四连音音型（十六分音符）和法国号奏出的三连音音型同时出现，以强调节奏进行的紧张和激烈，这种手法巴赫是很少用到的。

第二乐章的基调是深刻的沉思与伤感。富有表情的咏叹调主题，有点接近于《马太福音书耶稣受难乐》中某些悲伤的旋律，这个主题在整个乐章的进程中虽然几乎毫无变化，但是由于它自由地转换调性，并有丰富的和声给予点缀，而且不断地由各种不同乐器的交替——例如开始时就由双簧管、高音小提琴，以至于大提琴、低音提琴和大管轮番奏出，到中间一段，还由两个高声部在乐队和声背景上



进行卡农式的对答。因此，富于表情地抒发内在戏剧性的整个柔板乐章的发展更显得十分宽广、流畅。（见例2）

整个乐章经过不断移调的发展，后来又转回到最初的d小调上来，但是最后巴赫并没有把音乐停留在它的主和弦上，而是以属和弦作为结束。象这样很不稳定的结束，完全是由贯串全乐章的那种慌乱不安的情调所决定的。

在调性几经辗转之后，第三乐章又稳定在F大调中进行了。这个激烈有力的快板乐章中欢腾的主题，近似《b小调崇高弥撒乐》中的"荣耀颂"：

例3



这个主题在整个乐章中一直奋力发展着，只是在中途因为穿插着一小段慢板，才一时有所和缓。还有，高音小提琴在这个乐章中，也全面发挥了它的技艺，而在第二乐章中它仅用了自己独特的音色去加强旋律的戏剧性音响而已。

最后乐章的曲式有点不同寻常——这是带有三个不同中段的小步舞曲形式。小步舞曲的主题用全乐队奏出，由于它在每一个中段之后都象"副歌"一样保持原型反复出现，这样就使这最后乐章接近于回旋曲形式：

例4



乐章的三个中段不但主题不同、节拍有异，演奏的乐器也不一样。第一个中段的主题近似小步舞曲的音调，由两个双簧管奏出旋律声部，而大管则以均匀的"步调"予以陪衬：

例5



第二个中段是一首波罗涅兹舞曲，由弦乐器组奏出，它的旋律进行象有规则的摆动，有点呆滞，不如其它主题那样生动：

例6

Polonaise



第三个中段是民间欢乐的舞蹈性场面，两个法国号分别奏出独立的声部，另由三个大管齐奏另一个声部，有活跃的戏谑性效果：

例7



巴赫非常喜欢这首协奏曲。后来他曾选取这首协奏曲的第一、第二乐章和小步舞曲（包括两个中段），稍许改动其中部分配器，更名为《F大调交响曲》。此外，这首协奏曲的部分素材，被用到他的一些大合唱中去达三次之多。

第二《勃兰登堡》协奏曲

（F大调　BWV 1047）

这首协奏曲的独奏乐器组，除了长笛、双簧管和小提琴之外，还加用了一个F调高音小号——这种小号兼有双簧管和单簧管的音色，而且在很多地方它的音区常常高过于长笛，因此产生了一种十分新奇的效果。

这首协奏曲的第一乐章具有兴高采烈的特性。乐章的中心主题位于高声部，旋律进行活跃有力：

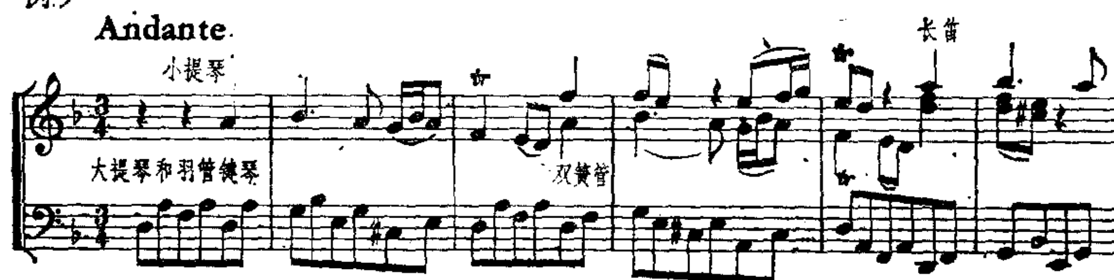
例8



构成这一主题的舞蹈性动机，几乎贯串整个乐章，它自始至终不停顿地发展着，因此乐章的中心主题不同于其它协奏曲，在结束时并没有原型的再现。

第二乐章音调清澈、纯净，有如先于舒柏特写出的悦耳的抒情诗——这是长笛、双簧管和小提琴温柔的"三重唱"，在大提琴和羽管键琴声部均衡的和声音型伴奏下，其抒情的卡农式对答，传达出真诚感人的感情，酷似一种纯朴的"乡村小夜曲"：

例.9



整个乐章在听者想象中构成了一幅静谧的乡村风景画面——或者说是德国古典画家笔下的民间朴实的风俗画。

最后乐章仍然是风俗画场面，但其内容和特性全不一样。小号在这里趾高气扬地奏出民间舞蹈的旋风般主题——低声部的大提琴和羽管键琴用愉快的踏步节奏随伴着它：

例10



这个赋格曲式的主题由独奏组的小号、长笛、双簧管和小提琴精巧地加以发展，并逐渐及于整个乐队。巴赫的《第二协奏曲》就以这个民间节日狂欢的场面(贝多芬《第七交响曲》的舞蹈性终曲的先驱)

作为结束。

第三《勃兰登堡》协奏曲

(G 大调　BWV. 1048)

这首协奏曲只由两个乐章组成——第一乐章的发展坚毅有力，第二乐章的进行迅猛异常，这两个乐章各以其主题朴实的美质和对位发展手法的精巧而引人注意。一般协奏曲固有的慢速度抒情乐章在这里被省略了，两个快速度的乐章之间只用一个小节慢速度(Adagio)的穿插作为过渡。

为了体现这个构思，乐曲只用弦乐队演奏。这里，没有独奏乐器组，乐队也只有十一个人——三个小提琴、三个中提琴、三个大提琴和一个低音提琴，还有羽管键琴。象这样的乐器编配，似较难获得各组乐器间的音量平衡，但是，巴赫有时把这基本的三组乐器各自细分为三个独立的小声部，使声部的数目陡然增多；有时使各组乐器之间相对置、相竞奏，以替代其他协奏曲中常见的独奏乐器组同乐队的对置，这样，尽管乐队虽然小巧玲珑，但音响效果却能达到饱满有力、宏伟划一。

第一乐章从乐队全奏开始，又以全奏结束，而其间则由各种不同的乐器轮番传递乐章基本主题的素材，并用强奏(*f*)来强调这首协奏曲具有“动力性”的特点：

例11

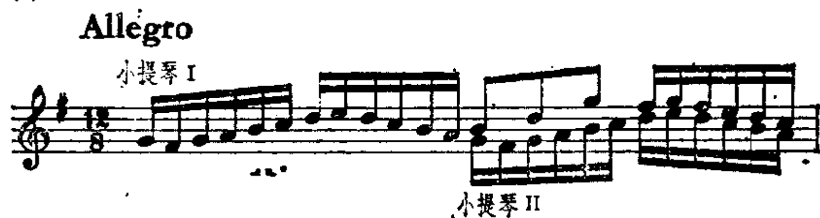


值得注意的是：基本主题中前后两种素材，在乐章的发展中有时是逐个地出现，而有时却是同时由不同声部重叠奏出。至于原来两个乐章之间那一小节的穿插，可能是暗示可以在这个小节的两个和弦的基础上进行即兴式的华彩演奏，这一般是指羽管键琴上的和

弦分解进行，但有的室内乐队则用小提琴来演奏。

第二乐章的基本主题保持非常单纯的音阶式进行，它在全乐章中跑遍所有的乐器，而在低音弦乐器上显得最完整、最开展：

例12



乐章的另一个对比性主题保持和弦分解的形式：

例13



在乐章的后半部分，基本主题得到更有力的发展，两个主题素材自由地对置，后来由各种乐器组奏出的第二主题还形成了巨大的高潮。

顺便提到：巴赫曾把这首协奏曲的第一乐章最恰当不过地用在他的一部大合唱中——在那里，巴赫仍保持着协奏曲的原型，同时为原来的弦乐队新加上五个管乐器的助奏声部（三个双簧管和两个法国号），这真正可以视为对位法技术的一个范作。

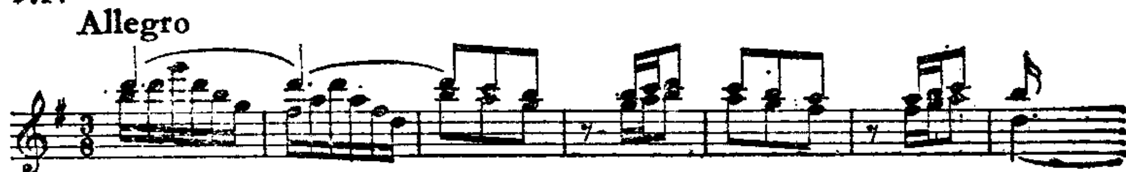
第四《勃兰登堡》协奏曲

（G大调　BWV.1049）

这首协奏曲可称为小提琴、两支长笛和弦乐队（还有羽管键琴）而写的室内小交响曲，也可叫做小提琴协奏曲，因为小提琴声部在这里有着广阔精巧的发展，长笛则好象只起一种“伴奏”乐器的作用。

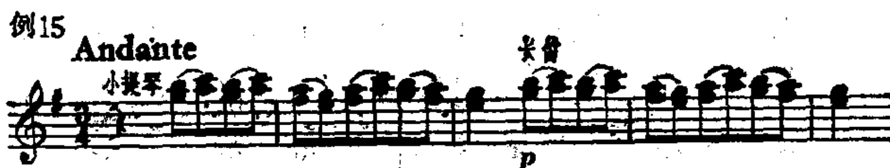
第一乐章一开始就由两支长笛奏出轻盈秀美的主题：

例14



随后，小提琴也参加进来，然后遍及整个乐队。这个基本主题按卡农式模仿的风格一直在发展着，其中起主导作用的是独奏小提琴，它的声部拥有不少高难度技巧。发展部是第一乐章的核心，具有真正交响发展的巨大规模。最后，主题基本上保持原型再现。为了适应主题本身比较轻快的特点，巴赫在这里使羽管键琴的声部，时而同中提琴、时而同独奏小提琴结合在一起，这一点是不同寻常的。

第二乐章的进行严整、流畅，富于诗意。乐章中出现的“回声”效果，象从远处传来重复某一旋律的回响——这一切正好表达出乐章所固有的田园诗般的情趣：



乐章由长笛的华彩乐句作为结束，并直接转入非常清新明快的终曲。最后乐章乃是一首五声部的赋格曲，音乐的发展宽广、辉煌——有时是独奏小提琴演奏的技巧性乐段，包括音阶式的乐句，以及在两根琴弦上的复杂进行。这赋格曲的音调近似第一乐章的主题：



在《勃兰登堡协奏曲》全套作品中，这首协奏曲各乐章之间的对比更明显——非常典雅明媚的第一乐章，为沉思般的行板乐章“淡淡的哀愁”所代替，最后整个协奏曲则以强力、乐观的终曲作结束。

巴赫把独奏小提琴声部改为羽管键琴演奏的例子，在他的创作中是屡见不鲜的。这首协奏曲后来也曾由作者改为羽管键琴协奏曲，但他把原来的G大调改为F大调。

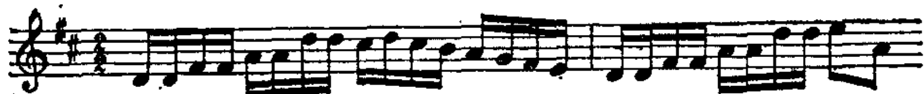
第五《勃兰登堡》协奏曲

(D 大调　BWV1050)

竞奏的原则可以为协奏曲乐队的独奏乐器组提供自由活动的广阔场所，这在巴赫的这首协奏曲中又一次明显地表现出来。但这一次，巴赫不寻常地使羽管键琴加入独奏乐器组(此外，还有长笛和小提琴)，因此，羽管键琴声部显得十分扩展，有时真正拥有技巧高超的特点。在明朗、乐观的第一乐章中，羽管键琴的表演就比其他独奏乐器更充分和突出，完全起着一种主导的作用。

为了同第一乐章所体现的兴高采烈的情绪相适应，巴赫使独奏乐器组同乐队又相对比又相结合，使主题的发展达到交响协奏曲技巧辉煌的规模。特别明显的是羽管键琴，它的声部用自由的即兴曲形式写成。乐章的基本主题素材在简短的、但富于表情的一段乐队全奏后，由长笛和小提琴就在羽管键琴急速的乐句背景上加以发展；逐渐地羽管键琴声部活跃起来，好象摆脱平时在"幕后"伴奏的作用，担负起独奏的角色，并统御整个乐队；后来它又转为大型的技巧性华彩乐段；最后，乐章用起先的全奏作为结束。

例17



同前后乐章形成鲜明对比的第二乐章，把听者带进另外一种情绪氛围——此处特别标明为深情的柔板(Affettuoso)，这时候，乐队静息了，剩下的只是小提琴、长笛和羽管键琴用复调进行的方式在进行着亲密的对话。富有表情、但有点伤感的主题，揭示了巴赫沉浸于

例18



个人体验的那种内心世界:(见例18)

昂扬振奋的情调在赋格曲式的终曲中重又出现，灵活矫健的主题具有民歌的气质，又带有号召式的音调特点：

例19



同《第二协奏曲》一样，这个主题起先只由那些独奏乐器奏出，然后遍及整个乐队，在发展部中获得非常多样而巧妙的发挥。羽管键琴声部的表演在这里的作用仍然不小，甚至还担负一段相当重要的独奏。

巴赫在这首协奏曲中使力度获得多层次的发展，在同一个时间使用若干个力度互不相同的音响组合——例如长笛弱奏(piano)，独奏小提琴强奏(forte)，而另一独奏小提琴又是极弱奏(pianissimo)，这些都是相当引人注目的。

第六《勃兰登堡》协奏曲

(♭B 大调　BWV 1051)

最后一首协奏曲，与其说是一首管弦乐作品，还不如说是一首室内乐作品——这使它明显不同于其它五首协奏曲。同《第三协奏曲》一样，这首也是为弦乐队而写的，但它没有划分出独奏乐器组，乐队中不用小提琴，乐队的规模也很有限，只有两个中提琴，两个古大提琴(viola da gamba)，一个大提琴，一个低音提琴(violone)和一个羽管键琴。由于乐队中全是一些音域较低的乐器，从而使这首协奏曲具有一种与众不同的色彩。

巴赫在这首协奏曲中，保持了传统的三乐章结构，这一点同《第三协奏曲》有异；但是这三个乐章的内容，以及各个乐章相继陈述的原则，并不以戏剧性的对比为基础，而是着重于寻求一种内在的和谐，这又使它在相当程度上迹近于《第三协奏曲》——第一和第三乐章不论调性或主题情调都相一致。

古典般纯朴的第一乐章具有一种昂扬奋发的特点，自始至终保持着平稳而严整的进行。乐章从坚毅有力的第一主题开始，这是两个中提琴的卡农式陈述，它在其他乐器快速而均匀的和弦背景上铺开和发展。

例20



在乐章的进程中这个主题还不时保持着原形在中提琴上出现，由于它的呈现总是强奏，因此使人产生一种全奏的印象。第二主题是从四度跳跃开始的果敢的曲调，它由五个弦乐器轮番交错奏出，好象在互相追逐似的：

例21



乐章还有两个独立的插段，都是从乐章两个基本主题引伸和发展出来的。

第二乐章是一首哲学式静观的抒情诗，用赋格曲式来表达，它那富有表情的歌唱性主题素材，主要由中提琴奏出，其它的低声部则用均匀的“步调”伴随着它：

例22



当音乐进入高潮时，在低声部中，出现了乐章主题开头的个别音调，然后是整个主题的呈现。乐章结束前，还可以听到大提琴的一段富有表情的独奏。

最后乐章生动、明朗，充满了和谐的气氛，它的节奏特点，接近于苏格兰民间舞曲——基格舞曲：

例23



这个基本主题一度曾为流畅而带有戏谑意味的间奏式插段所代替，但在乐章的发展中相继出现的其他一些插段，都是建立在基本主题的音调之上的。同第一乐章一样，独奏中提琴声部拥有一些难度很高的技巧。

第六《勃兰登堡》协奏曲因其乐队音响的独特和中提琴在当时演奏技巧上的革新，整个作品的音乐设计别出心裁，使它在巴赫的管弦乐协奏曲等套曲中占有特别的地位。这首协奏曲说明了使用只由七件乐器组成的这么一个小乐队，就可以达到何等深刻、宏伟的效果——这一点是巴赫其他作品都没能达到的。

巴赫的小提琴协奏曲

巴赫的协奏曲创作，是同他在室内乐创作的探索并取得成果紧相联系的。早在魏玛时期，他虽然已经对协奏曲体裁发生兴趣，但他一般还只限于自己演奏和改编意大利小提琴作曲家、特别是维伐尔第的协奏曲作品。巴赫的三首著名的小提琴协奏曲，是他后来在刻顿时期丰富了创作经验后才写成的。

巴赫的小提琴协奏曲乐队的规模都很小，只有小提琴、中提琴和羽管键琴等几样乐器，类似器乐重奏。这是因为当时的协奏曲还没有摆脱一般室内乐演奏的"室内"气氛，还因为当时宫廷音乐演奏的条件有限，再则还有复调风格发展的一般传统问题。他的创作在保持传统和利用有限工具的情况下，巧妙地给自己的协奏曲创作以许多新的东西，这首先是他的协奏曲音乐所具备的戏剧性内容，在这一点上，巴赫超出于他的前辈和同时代人之上。巴赫为了形象地体现

作品的内容，他完全依据独奏乐器同协奏(不是伴奏)乐队之间进行“竞奏”的原则，在主题的发展中，他精心采用含有深意的对比和挖掘主题动机的全部可能性等手法，大胆地扩大了室内乐体裁的界限。巴赫作品的古老形式蕴藏着表现纯朴而深刻的生活内容，这是他的协奏曲创作至今还保有其艺术价值的原因所在。

a小调小提琴协奏曲

(BWV 1041)

这首协奏曲一般被称为巴赫的第一首小提琴协奏曲。全曲按快—慢—快循环的古典形式写成，第一乐章虽然没有标明速度，实际上是按惯例的快板(Allegro)来演奏。乐章从全奏开始，旋律进行强而有力：

例24



接着由独奏小提琴奏出一个稍带哀愁的优美旋律：

例25



在这个旋律的呈示中，乐队有时为它提供淡淡的和声背景，有时则小心翼翼地随伴着它进行。独奏小提琴的主题和全奏的主题时而构成应答，时而相互交错——就这样统御着整个乐章，最后以全奏主题作为结束。

第二乐章从宽广的低音主题开始，这是巴赫小提琴曲慢板中所特有的“固定低音”(Basso continuo)，它构成这个行板乐章的基础：

例26

Andante



在这步调般的伴奏上，独奏小提琴引出了歌唱性的主题：

例27



这个抒情主题几经移调、扩展而反复呈现，有如美不胜收的变奏曲似的。

第三乐章是一首近似意大利风格的急速舞曲，轻快而流畅，其主旋律先由弦乐合奏、然后分别由第一小提琴、第二小提琴，以及低音乐器按赋格曲形式相继奏出：

例28

Allegro assai



随后出现的独奏小提琴起初也是从这个旋律开始，但它立即转入五度上的e小调，并有装饰乐句作为点缀。乐章在独奏与弦乐合奏的变化反复和交替中开展，最后用开始时的全奏结束全曲。

这首协奏曲同巴赫的《第七钢琴协奏曲》(g小调)，实际上是同一部作品。

E大调小提琴协奏曲

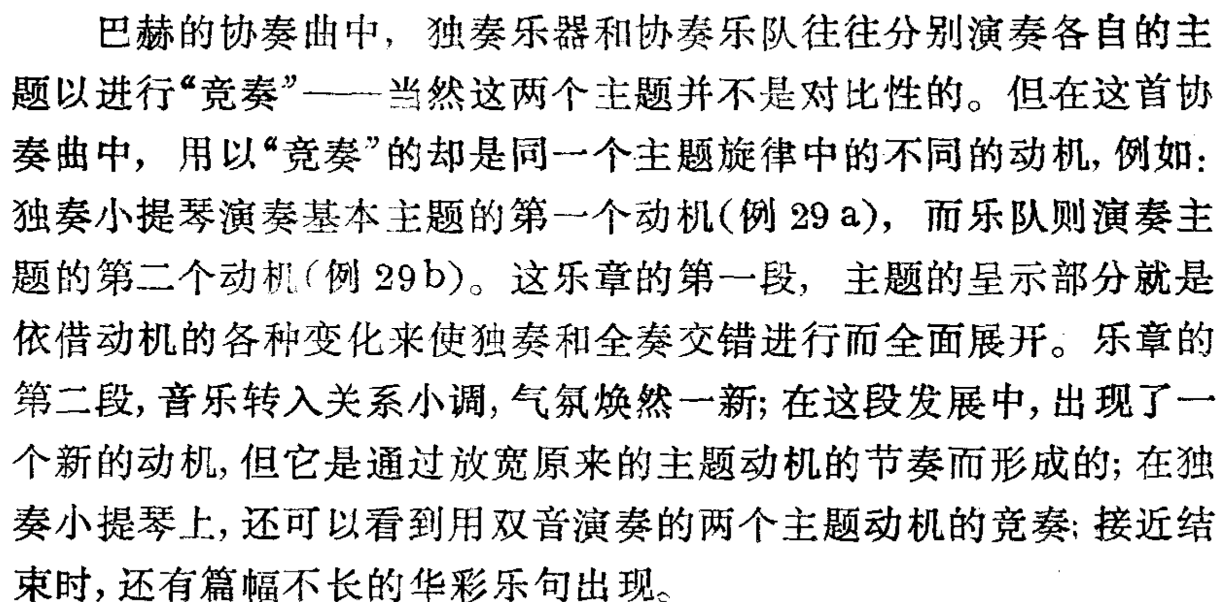
(BWV 1042)

这首协奏曲是巴赫小提琴协奏曲中最常演奏、最受欢迎的一首。

全曲共分三个乐章。第一乐章用三段体形式写成，第一段是主题的呈示，第二段是主题的变奏和转调的发展，第三段则是第一段的重复——象这样的结构已经有点类似后来的奏鸣曲形式，只是还没

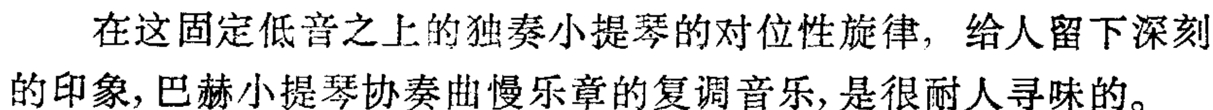
有出现主题的对比，而这种对比却是奏鸣曲形式所特有的。

第一乐章从全奏开始，这是乐章的基本主题和核心，乐章中有时呈现的一些新主题，都是从它派生出来的：



巴赫的协奏曲中，独奏乐器和协奏乐队往往分别演奏各自的主题以进行“竞奏”——当然这两个主题并不是对比性的。但在这首协奏曲中，用以“竞奏”的却是同一个主题旋律中的不同的动机，例如：独奏小提琴演奏基本主题的第一个动机（例 29 a），而乐队则演奏主题的第二个动机（例 29 b）。这乐章的第一段，主题的呈示部分就是依借动机的各种变化来使独奏和全奏交错进行而全面展开。乐章的第二段，音乐转入关系小调，气氛焕然一新；在这段发展中，出现了一个新的动机，但它是通过放宽原来的主题动机的节奏而形成的；在独奏小提琴上，还可以看到用双音演奏的两个主题动机的竞奏；接近结束时，还有篇幅不长的华彩乐句出现。

第二乐章是以固定低音为基础写成的一首优美的乐曲，低音主题不断反复出现：



在这固定低音之上的独奏小提琴的对位性旋律，给人留下深刻的印象，巴赫小提琴协奏曲慢乐章的复调音乐，是很耐人寻味的。

最后乐章是一首生动的回旋曲，它的主题先由弦乐合奏奏出，在全乐章中原样反复五次。

在反复出现的回旋曲主题之间，独奏小提琴有四次发挥技巧性的表演，但它每次演奏的旋律互不相同，这独奏小提琴最后一次表

例31



演，历时较前三次延长一倍，效果也更绚丽多姿。

d小调小提琴二重协奏曲

(BWV 1043)

这首协奏曲是巴赫为刻顿小宫廷的十八人乐队而写的，除了两个独奏小提琴之外，乐队由第一小提琴、第二小提琴、中提琴和低声部乐器组成；但是现在演奏这首乐曲，一般还加用了大提琴、低音提琴和钢琴等乐器。

使用两个或两个以上独奏乐器的协奏曲，在古典乐派时期并不少见，这类乐曲有时也叫做"合奏协奏曲"。巴赫的这首小提琴二重协奏曲，用以进行"竞奏"的并不在于独奏乐器与协奏乐队之间，而是以两个独奏小提琴之间的竞奏为重点，因此，乐队部分仅只起着一种和声伴奏的作用。

这首协奏曲的第一乐章的基本主题先由第二独奏小提琴奏出，随后第一独奏小提琴把旋律移高五度，然后按赋格曲的方式以进行竞奏：

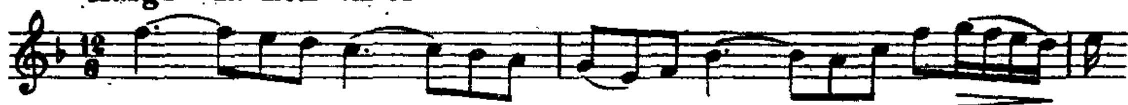
例32



这是乐章的基本主题，两个独奏小提琴通过它进行着饶有风趣的对话和追逐；有时候第一独奏小提琴停下，第二独奏小提琴便追赶上来，有时候第二独奏小提琴暂时沉默，第一独奏小提琴奏出另一个新的旋律，于是第二独奏小提琴随即按原型接奏；整个乐章就象这样在主题动机的变化和新旋律的竞奏中进行。下例是乐章中出现的一个新的旋律。



第二乐章——广板，它的基本主题先由第二独奏小提琴奏出，两小节后第一独奏小提琴立即按赋格曲形式在五度上出现，这旋律进行幽丽庄重，有如静静的流水一般，同与巴赫同时代的亨德尔所写的一首著名的“广板”也很相似：



这一乐章仍然是两个独奏小提琴的对答起着支配一切的作用，在这两个小提琴上出现了各种新的动机和调性的转换，而弦乐合奏部分则始终以固定低音的方式舒坦地伴随着。

第三乐章具有明快的舞曲风格，它的基本主题由两个独奏小提琴按卡农的形式加以陈述：



整个乐章显示了对位法写作的技巧，在乐章的进程中，有时主题动机由弦乐队奏出，而独奏小提琴则改作和声的伴奏。总的说来，由于主题动机不时在独奏和合奏上交替出现，从而加强了合奏在这个乐章中的作用。

注：BWV为1950年莱比锡出版的巴赫作品目录的缩写。巴赫作品现按此目录编号。

亨　德　尔

(Georg Friedrich Händel 1685—1759)



德国作曲家乔治·弗里德里希·亨德尔在1685年2月23日生于德国中部一个小城镇——哈勒。父亲是一个理发师兼外科医生。亨德尔在幼年时便已表现出惊人的音乐才能，七岁时以演奏管风琴而令人惊叹，十岁开始为他心爱的双簧管写作了许多乐曲，十一岁到柏林勃兰登堡选侯宫廷做了一次重要而成功的演出，回来时父亲已经逝世。为了尊重父亲的意愿，他读完高等学校法律课程以后又进哈勒大学法学院，同时在教堂任管风琴手；毕业后任风琴师的职位，还兼任一个学院的声乐课程，组织合唱队和乐队在城内各教堂演出，并为这样的演出写作了大量的作品，包括大合唱、圣咏、经文歌、赞美诗等。1703年，十八岁的亨德尔通过他老师的介绍来到汉堡，当时汉堡是德国民族歌剧的摇篮，全德国唯一有德国歌剧院的地方，但是他来到时，汉堡歌剧的黄金时代已经临近结束了。在汉堡期间，他写出了几部歌剧和清唱剧《约翰福音书耶稣受难乐》，负有一定的荣名，他三十多年的歌剧创作活动就是从汉堡开始的。

1706年，亨德尔到意大利，周游佛罗伦萨、罗马、威尼斯和那不勒斯等素以艺术文化闻名的重要城市，历时共约四年；结识了意大利著名作曲家斯卡拉蒂父子、斯蒂凡尼和科列里等；创作了从歌剧到三

重奏鸣曲等大量作品。他的音乐征服了欣赏水平很高的意大利人，以至他的歌剧被称为意大利歌剧乐派的最好范例之一，甚至这位德国音乐家也被称为意大利第一流作曲家了。1710年他回到德国汉诺威担任宫廷乐长，同年应邀去伦敦。此后他举棋不定，来回于德国与英国之间，他的创作也徘徊于歌剧与宗教音乐之间。1717年他终于离开德国长住英国，并在1726年加入英国国籍。亨德尔在英国初期从事的歌剧创作和组织演出活动，遭到了接二连三的失败，出现了创作思想的危机。三十年代末他的创作转向清唱剧这种体裁，到1745年，当英国人民掀起爱国主义热潮奋起平定篡位和叛乱时，他写了《义勇军颂歌》和两部富有战斗和胜利气息的英雄清唱剧，受到英国广大民主群众的热烈欢迎，也使作者得到了广泛的赏识和承认，并在晚年获得了牢固的荣誉。亨德尔从他双亲那里承继来的"壮健的体魄、敏锐的智慧、工作的热忱和百折不挠的冷静而安详的精神"，使他能够顽强地经受住悲惨的遭遇和打击，包括他在三十年代由于宫廷的阴谋和教会的抨击，他所经营的剧院倒闭、经济彻底破产，本人中了风病而神经麻痹；四十年代受到上流社会新的攻击和身患严重的神经衰弱症，直至1751年双目失明，都没有使他屈服过——这位盲音乐家仍然继续弹奏他的管风琴和指挥他的作品的演出。亨德尔在1759年4月14日逝世，下葬于威斯敏斯特教堂里。

亨德尔和巴赫同年出生，他们都是德国最伟大的作曲家，不过亨德尔的生活和他的创作活动与巴赫又全不相同。亨德尔居住英国近五十年之久，他的活动始终同英国民族结合在一起，因此英国人民把他看作本国的作曲家。亨德尔的创作活动历时很长，作品很多，他一共写出四十多部歌剧、三十部清唱剧、卷帙浩瀚的合唱、田园剧、室内乐和古钢琴、管风琴曲等，但亨德尔创作的最伟大的作品要算是清唱剧。他的清唱剧大都借用圣经的题材，如《弥赛亚》、《以色列人在埃及》、《参孙》、《耶弗他》、《扫罗》、《约书亚》、《所罗门》和《以斯帖》等，他的清唱剧以合唱为中心，在宗教的外衣底下描绘出人民的贫困与苦难、他们同奴役者的斗争和从压迫下解放出来的英雄形象；在他的清唱剧中，人民群众是主角，人民的形象充满着史诗的宏伟和戏剧性

的力量，反映了他那个时代英国人民的民主愿望、真正利益和爱国主义精神，正是因为这样，他的这些作品才能为他同时代人所接受，也为后来先进的艺术活动家所理解。亨德尔的一些器乐作品也很有特色，他为节日在露天演出的大型乐队而写的组曲《水上音乐》和《焰火音乐》等，都有鲜艳的色彩和乐观的气概，他的一些协奏曲和为不同乐器而写的奏鸣曲，都有较为深刻的内容，反映了他面对生活的基本态度。

亨德尔的音乐在英国并没有得到继承和发展，但它对德国和法国古典音乐的发展却产生了强烈的影响。海顿在一次亨德尔纪念会上曾含泪地说："他是我们一切人的老师。"而贝多芬在晚年时则称誉他为"真理之所在"。

F大调第二首大协奏曲

亨德尔的一套大协奏曲作品，包括十二首大协奏曲（编列作品第六号），都是作者于1739年在一个月内写成的。这些大协奏曲主要为伦敦市内、郊外公园和花园中露天演奏而写——当时的这类音乐演奏活动在英国人民生活中占有很重要的地位。亨德尔的这些大协奏曲虽然是当他在极度困难的经济条件下为了温饱而赶写出来的，但它又不同于他在这一期间的其他作品；这是作者刻意经营之作，满是他个人内心世界的感情流露和对大自然的饶有风趣的诗意描写，都是一些表达精确而壮丽动人的画面。当然，这十二首大协奏曲并不具有同等的艺术价值：其中以第二首和第六首最为著名；但也有个别作品的内容却相当平庸，较少有人演奏它。

亨德尔的大协奏曲从三重奏鸣曲发展出来，多半有四至六个乐章，其曲体介于组曲与奏鸣曲之间，甚至倾向于意大利式的交响序曲。这种大协奏曲的特点是以一组独奏乐器（两个小提琴和一个大提琴）同整个乐队相对置为基础，并用古键盘乐器予以衬托和指挥，乐队全部由弦乐器组成。F大调第二协奏曲是一部牧歌风的作品，具有浓厚的田园风味，有人认为这首乐曲容易令人联想到秋日的游

憩和大自然的景色等。全曲共分四个乐章。第一乐章象法国式序曲的第一段，速度徐缓，情趣轻柔、闲逸而庄严，人们陶醉在大自然的怀抱之中，心灵获得了安宁和慰藉。这一乐章从全奏开始，它的基本主题先由独奏乐器组和乐队的第一小提琴齐奏奏出，然后在独奏乐器组中由第一和第二独奏小提琴以卡农的方式陈述，而独奏大提琴则予以伴奏，象这样的“回声”效果在乐章中有时出现在独奏乐器之间，而有时则由独奏乐器组同乐队来体现。抒情的牧歌气氛在接下的几个小节表现得最为突出，有时几乎可以听到模仿林中杜鹃的啼叫声。乐章中的主题就是这样在全奏与独奏的几次交替中发展：

例36



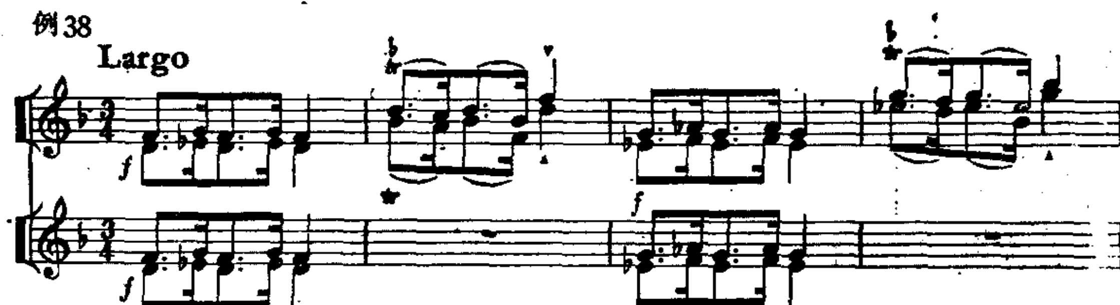
这一乐章的音乐一直保持在比较近关系的调性之中，它象幻梦般平稳地进行着，最后在一个表示休止的延音记号处停顿下来，而在乐章的第一个乐句重又出现后，一个用音型反复构成的小结尾把音乐带入第二乐章。

第二乐章是一首舞曲。乐章的基本主题先在两个独奏小提琴上问答、追逐，后来转为独奏乐器组同乐队之间的轮流唱和——这个活跃的主题跑遍了整个乐队，直至低音弦乐器声部，形成一种充满农村风味的粗犷的欢乐效果，象前一乐章一样，使人想到后来贝多芬的《田园交响曲》。这一乐章的音乐从 d 小调出发，转经 F 大调、C 大调和 a 小调最后回到原调结束。

例37



第三乐章先是一段降B大调的广板，以独奏乐器组同乐队的对答为基础，主题的进行有朗诵调的风格，是亨德尔的器乐作品中最动人的篇页之一：



乐章的第二主题是一支轻柔、徐缓而优雅的旋律，由全乐队奏出，这里，忧郁的情调很可能就是作者对往事的一些回忆：



上述两个主题按序又重现一次便进入终曲。最后乐章表达出一种欢愉的感情，它的第一个赋格主题构成了自由的四部赋格段，并结束在C大调上，它的节奏活跃，象拨奏一般：



第二主题把音乐带回原调，由两个独奏小提琴接奏，很象一首优雅虔敬的谢恩赞美诗。乐章的这两个主题经过一小段发展后，便结合在一起并用以结束全曲。



g小调第六首大协奏曲

这首协奏曲共分五个乐章，它的大多数乐章都是愉悦活跃的，其中第三乐章尤其优美动人，整个作品就是因为有了这一个乐章而更负盛名。

第一乐章是一段壮美的小广板，它比一般更深情且更戏剧性，其情调之忧郁也相当深邃，有如一段悲伤的独白：

例42



类此的情调在后来独奏乐器组同乐队的对答中依然没有减失。这一乐章富于色彩和力度的变化，亨德尔亲自为它注上众多的表情记号，可以说明它的重要意义所在；此外，在乐章中的一个戏剧性乐句也表明了它同作者的歌剧音乐的联系：

例43



第二乐章是一首四部赋格曲，它象整齐雄壮的进行曲，把前一乐章的郁郁愁绪一扫而光。基本主题采用了半音阶的顿音进行，先由第一小提琴奏出，然后第二小提琴、独奏大提琴、低音提琴依序进入。这基本主题开始处那半音进行的动机每次成功的引入依然十分显目，最后它在低声部重现并引出乐章的尾声。

例44



第三乐章叫做风笛舞曲——“musette”，原名是牧笛的意思。在十八世纪，所谓风笛舞曲是指一种富有田园风味的乐曲，时常使用持续低音效果。亨德尔的这首舞曲同样充满田园乐趣的梦境，乐章明显分成不同的三大段：第一段从低声部的降E持续音开始，这里虽然借用降B调的调号，但主题却从降E大调写起，随后才回到降B大调。这里的音乐优美如歌，也有回声的效果，它展示了诗意和变幻的生活：

例45



随后节奏活跃而强烈起来，很象是一群年青小伙子在兴高采烈地舞蹈，充满青春的活力，这个新动机在独奏乐器组和乐队各声部中连续出现，然后用前一动机来结束这第一大段：

例46



第二大段只用乐队演奏，它的旋律主要由十六分音符的音型构成，而它的低音进行则是从第一段的头一个动机衍化出来的——它确是饶有农村风味的愉快插曲：

例47



第三段基本上是第一段的反复，原先那宽广壮美的主题，重又再现了乡村宁静的欢乐和大自然的笑貌。

在第四乐章中，独奏乐器组只用一个第一小提琴，而且作为一个独奏声部它也比通常更光彩辉煌，因此更接近于一般的小提琴协奏曲。乐章开始时独奏小提琴同乐队第一小提琴演奏同样的旋律，但随后乐队就以轻淡的和弦为它那华彩的乐句伴奏，整个乐章自始至终显得活跃而富有生气。

例48



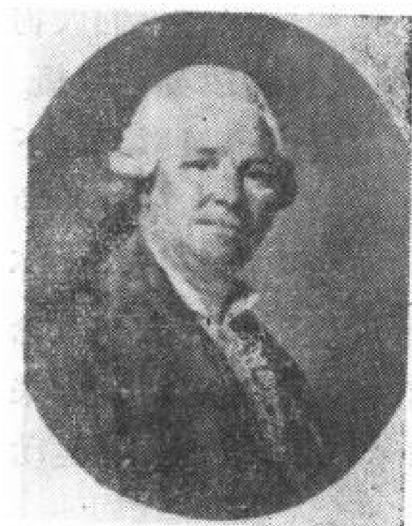
最后乐章以舞曲般的活力和朝气结束了这首田园诗似的乐曲。

例49



格 鲁 克

(Christoph Willibald Gluck 1714—1787)



德国作曲家克利斯朵夫·维利巴尔德·格鲁克，在1714年7月2日生于上普法茨的埃拉斯巴赫村一个农民家庭里。他三岁时随家迁居捷克，在辽阔茂密的波希米亚森林度过童年和青年时代。十二岁起在教会学校读了六年书，掌握了希腊语和拉丁语并熟悉了古希腊罗马的文学和诗歌，毕业后进布拉格大学，同时学习弹奏钢琴、风琴和演奏大提琴，由于家庭生活困难，他不时要丢开课业，背着大提琴跋涉郊区乡间演奏乐曲，以求获得经济上的补助。1736年，父亲的主人把格鲁克带到维也纳宫廷任歌手和乐师。翌年，出于偶然的机遇，他到意大利米兰，跟意大利著名作曲家萨玛蒂尼(G. B. Sammartini 1701—1775)学习，用意大利文剧词创作了很多正歌剧在米兰和意大利其他城市上演，但这些作品保存下来的极少。1746年，格鲁克移居英国，在伦敦遇到了亨德尔，这位已经六十高龄的大师的音乐留给他很深的印象。在这段时间中，他游历了欧洲的其他国家，在德累斯顿、汉堡、布拉格和哥本哈根等城市亲自安排自己的歌剧上演。1750年，他回到维也纳，1754年起担任宫廷乐长，这时候他根据法文脚本创作出一些喜歌剧作品，为法国喜歌剧体裁的奠立做出了无可争辩的贡献；另一方面，他开始进行歌剧改革，他的歌剧《奥菲士》在1762年在维也纳初次上演，成为歌剧史上具有重要意义

的一个日子，而在五年后同在维也纳初次上演的另一出重要歌剧《阿尔刻提斯》，则更彻底地贯彻了他所确定的原则。1773年格鲁克迁住巴黎，为了歌剧改革进行了一系列的严肃斗争，他为巴黎而写的歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》和《伊菲革涅亚在陶洛人里》，都是使他赢得胜利的重要剧作。他晚年住在维也纳，主要创作一些歌曲，1787年11月15日逝世。

格鲁克的歌剧改革，主要是针对封建专制时代的两种典型歌剧体裁——一种是法国宫廷流行的故作风雅的"抒情悲剧"，另一种则是在当时已经蜕化为纯粹卖弄技巧的肤浅的意大利"正歌剧"。他的歌剧常常借用古希腊神话的主题和形象，但是他使这些古代的人物成为第三等级的代言人，用以体现浩然正气和见义勇为的英雄气概。格鲁克的歌剧改革原则是在资产阶级启蒙运动的进步思想影响之下形成的，它同第三等级的思想家、法国百科全书派的卢梭和狄德罗的许多美学观点更是一脉相承，因此，在法国大革命前的巴黎社会环境，当人们围绕着他的音乐戏剧改革经常展开着热烈而普遍的争论时，他的创作总是受到整个进步舆论界的热诚欢迎，连他的对手后来也不得不承认格鲁克在法国掀起了一次"音乐革命"。他是启蒙运动时期优秀的代表人物之一。

格鲁克认为"质朴、真实、自然，就是一切艺术作品的美的三个重大原则"。他这一美学观点，决定了他的歌剧改革的现实主义倾向。他从整出戏剧的整体出发，强调歌剧主要的是内容本身，即以引人入胜的剧情和强烈的感情为基础，而音乐的使命则是同诗相配合，以加强感情的表现。因此，他根据剧情发展的需要，把咏叹调、宣叙调、合唱和芭蕾舞有机地构成大的场面；他发挥管弦乐队在歌剧中的作用，用它来伴奏全剧，取消过去的宣叙调只用羽管键琴伴奏的习惯；他认为乐队中各声部都应该富有表现力，于是把所有的声部全写出来，而不用过去的数字低音记谱；他十分重视序曲的作用，要求序曲紧密联系歌剧的音乐和戏剧的形象，成为概括全剧内容的引子。

格鲁克是一位伟大的歌剧作家，他拥有写作曲调的非凡才能，但他毕竟"爱缪斯胜于塞壬"，这也就是说，他最重视的确实不是象希腊

神话中那些塞壬(海妖)的甜蜜歌唱，而是缪斯女神的壮伟诗篇——后人在格鲁克塑像上刻下的这句铭文，的确道出了他创作的这一特点。

歌剧《阿尔刻提斯》序曲

歌剧《阿尔刻提斯》和《奥菲士》的脚本出自同一作者的手笔，这两部歌剧的情节同样取材于古希腊神话，同样体现了崇高的伦理原则和坚定不移的道德信念，其主导思想也都是为了拯救亲人免遭死难而进行的自我牺牲。歌剧《阿尔刻提斯》的故事选自古希腊悲剧诗人欧里庇得斯(Euripides, 公元前485?——公元前407?)的同名悲剧，叙述古希腊斐赖城国王阿德墨托斯因注定短命而生命垂危，这时候阿波罗神殿传出神谕，只要有人愿意做他替身，国王便可免夭折。但是国王的亲友，包括他的老父母在内全都拒绝为他去死，结果还是他的妻子阿尔刻提斯情愿为他殉命。由于阿德墨托斯在居丧期间依然厚待宙斯的儿子赫克勒斯，为此，赫克勒斯到冥府同死神搏斗，夺回了阿尔刻提斯的生命。歌剧《阿尔刻提斯》以阿尔刻提斯的悲剧性命运为中心，整个剧情的发展都不离开这个女主人公的心理的音乐刻画。格鲁克发展音乐戏剧的这一原则，使歌剧在描绘内心激情的发展中达到了巨大的紧张度，象雕塑那样宏伟、庄严。格鲁克自己对这部歌剧的评价很高，他说:“这部歌剧的一切都是按照自然法则构成的，它永远不会受时髦风尚的影响”，“过了二百年后人们依然会喜欢它”。

歌剧《阿尔刻提斯》序曲虽然同歌剧的音乐主题本身没有直接的联系，但是它体现出命运的严峻力量、内心强烈的激动、苦难和痛楚、柔情和哀怨以及英勇的决心和舍己为人的意志等，在统一的交响构思中概括地体现了歌剧的内容，因此曾被誉为“戏剧性表现的一次显著成就”。这首序曲本身也是悲剧性的，它没有独立的结尾就直接转入第一幕开头的合唱，以强调序曲同歌剧的联系。序曲用古奏鸣曲形式写成，没有发展部，乐曲的两个主题以缓慢的速度进行着。第一

主题分明有两个对比性的动机，前一个是在低声部上的八度和弦分解进行，它构成了主题刚毅有力的核心，可以视作命运的严峻形象，随后的另一个动机则象哀怨、叹息一般，是抒情性的：

例50



这个主题在它的进行中通过管乐器的呼喊与弦乐器的一些激动不安的经过句，掀起了一阵热潮，而当它静息下来时，悲戚的第二主题便由木管乐器传出来了——这是一个温柔而悲哀的形象，它用如歌的曲调来表现内心的悲恸：

例51



第二主题在简短的陈述后，立即进入象征内心暴风雨式的紧张、活跃而有力的结尾段(C 大调)，并将音乐导入再现部。值得注意的是：这首序曲的两个主题的调性关系是对称的，在呈示部中调性从原调转入属调（d-a），而在再现部则倒过来从属调回到原调（a-d）。序曲的尾声同全剧的终场有点相象，又一次强调出序曲同歌剧的内在联系。

格鲁克这首序曲，是维也纳古典乐派早期发展阶段的一个很有特点的范作。

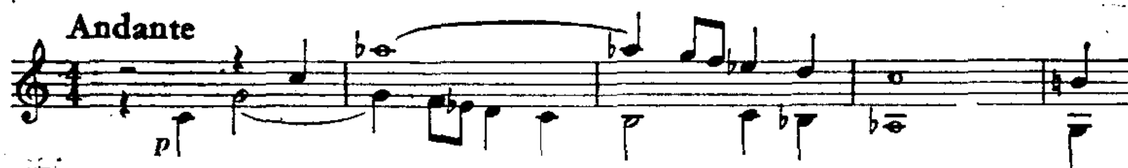
歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》序曲

这首序曲在格鲁克的歌剧序曲中是最重要的一首。

1773年，格鲁克来到当时欧洲歌剧活动的中心——巴黎，他的创作构思和歌剧改革的思想在这里得到了最充分的体现。他来到巴黎，主要是法国太子的妻室——奥地利女皇的女儿促成的，因为她原来是格鲁克的学生。为了在法国一显身手，他用法文脚本写了歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》，1774年4月在巴黎歌剧院首次演出时便获得很大的成功，他的这部歌剧完全实现了法国启蒙运动优秀代表人物狄德罗在此之前二十年对抒情剧具体提出的愿望和要求。

歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》的脚本出自法国古典主义悲剧作家拉辛(J. Racine, 1639—1699)的同名悲剧，而拉辛的剧作又取材于欧里庇得斯的同名悲剧。故事以著名的特洛亚战争为背景：绝世美人海伦被特洛亚王子拐走后，国王阿伽门农为了帮他弟弟报仇，邀集全希腊诸名王大将准备讨伐，但由于阿伽门农在打猎消遣时曾射死一只献给狩猎女神阿耳忒弥斯的牝鹿，而且对女神表示不敬，因此，女神使讨伐大军云集的奥利斯港纹风不动，舰队无法启航，她还传谕要阿伽门农把他的爱女伊菲革涅亚当作祭品，才愿平息愤怒。为此，阿伽门农陷于痛苦难忍的境地，但是伊菲革涅亚出于对祖国和父王的爱，她表现出高贵和勇敢，毅然决定赴死。可是当祭司将尖刀往神坛上刺下时，奇迹出现了，死在刀下的却是一只巨鹿，女神为了怜惜伊菲革涅亚，把她摄到陶洛人那里去了，与此同时，海上刮起了大风，阿伽门农的舰队立即向特洛亚进发。格鲁克的歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》同他以前的《奥菲士》和《阿尔刻提斯》一样，都是关于自我牺牲的主题，但在《奥菲士》和《阿尔刻提斯》中，亲切的抒情格调占了优势，它所涉及的只是夫妻之间的伦理信念，只表现两个主人公的悲剧，而歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》则兼有强烈的戏剧性意境和豪迈不羁的英雄气概，故事的发展牵涉到更多的人物，包括她的父母和情人阿喀琉斯等，她以身殉难是为众人的幸福，更具有社会性的意义。

歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》序曲概括了这部歌剧的主要内容，表达了这部歌剧的最主要的形象和情绪，因此也有人把它称为“交响剧”。瓦格纳非常喜欢这首序曲，他根据序曲开头的一段音乐为作品补写了一段完整的结尾，使这首序曲从原先直接转入第一幕阿伽门农朗诵调的情况，改为可以独立在音乐会上演奏。序曲的结构比较自由，基本上相当于不严整的奏鸣曲形式，有一段慢速度的引子：



这段引子的主题在c小调，有复调模仿的风格，是阿伽门农的写照，主要表现这位希腊王的痛苦心情，因他不得不把自己的女儿献做祭品。这个主题是从第一幕开始时阿伽门农的朗诵调中摘引出来的，它使序曲同歌剧音乐本身直接保持主题的联系，这同当时的正歌剧序曲往往游离于歌剧音乐之外，而且有时可以互相换用的情况大不相同。瓦格纳可能也正是在这里看到了标题性和主导动机的最原始的因素。在这段不长的引子之后出现的两个主题，都是伊菲革涅亚的性格描写，其中第一主题在大调中用齐奏的方式陈述，象石雕一样严峻有力，此外它一开始从属音到主音的装饰音列进行，沉重的铜管乐器的音响，以及基本向上进行的倾向，都确切地表现了伊菲革涅亚的英雄性格——决心自我牺牲的坚强意志。或者说，我们还可以更广义地把它解释为在讨伐特洛亚的一致愿望下结合起来的群众意志和决心的表现，即把它看作人民的形象：



序曲的第二主题包含有两个旋律，从不同的侧面描写伊菲革涅亚的形象，其中第一支旋律明朗活泼，带有少女的娇羞和深情，用来表现伊菲革涅亚对阿喀琉斯的爱情和忠贞：

例54



第二支旋律同前面两个主题形成对比，这是充满悲伤和痛苦的曲调，出现在 g 小调上，它那二度上行和下行的音调，特别是对小调导音和六级音的强调，都增强了这里所预期的效果：

例55



序曲中相当于发展部的段落其实十分简短，第一主题和第二主题的第一支旋律的短暂呈现后，音乐立即转入再现部——在这里，几乎是呈示部的原样重复。瓦格纳为这首序曲添写的尾声，不但使乐曲得以独立演奏，而且也使序曲因前后呼应而显得非常集中和完整。

海　　顿

(Joseph Haydn 1732—1809)



奥地利作曲家约瑟夫·海顿在1732年3月31日生于南奥地利近匈牙利边境的罗劳村。父亲是马车工匠，母亲是厨师。他们都爱好音乐，父亲常在家里唱那听来的民间歌曲；海顿童年时代生活在农村中，当地的民间歌舞给他留下深刻的印象，他的创作得以同多民族的奥地利民间音乐保持紧密的联系，其基础从小就奠定下来了。

同巴赫一样，海顿没有机会接受系统的音乐教育，他真正的学校就是生活本身和工作实践：八岁起他就在多瑙河畔的海茵堡教堂和维也纳的圣斯蒂芬教堂童声合唱队唱歌，通过演唱的曲目，熟悉了过去的奥地利、尼德兰和意大利作曲家的许多复调风格的作品；十八岁(1749)因变声而被解雇，为了生活，他积极参加各种街头演奏、家庭四重奏晚会，更加密切地接触维也纳的世俗音乐，他孜孜不倦地埋头写作，刻苦钻研以丰富自己的知识；1759年起，有三十年以上的时间，在封建贵族府邸中服役，根据主人的命令，创作各种各样的作品，包括餐后的音乐演奏，娱宾的歌剧，祝贺诞辰的声乐大曲，家用礼拜堂弥撒乐等——海顿的生活和创作道路，是十八世纪封建专制制度下许多作曲家所共同经历的道路，同时也是十八世纪欧洲音乐生活的典型写照。

十八世纪欧洲以启蒙运动为标志的一切进步文学艺术活动，都

有反封建的共同趋向，那时的启蒙者"对农奴制度及其在经济、社会和法律方面的一切产物满怀着强烈的仇恨"，他们对教会、僧侣主义、封建的君主专政进行猛烈的抨击。在音乐方面，在十八世纪下半叶，随着启蒙思想的发展，出现了旨在摆脱教会束缚的世俗社会音乐生活——在教堂外活动的管弦乐队组织和家庭的重奏音乐会；这个音乐生活的重大转变，迫使复调写法让位给主调和声写法，弥撒乐、受难乐等教会音乐主要体裁让位给交响乐和四重奏。在捷克和德国形成的所谓"曼海姆乐派"的作曲家，对交响乐的发展起过很大的作用，但是完成交响乐的古典风格却是维也纳古典乐派作曲家——海顿、莫扎特和贝多芬。

海顿的创作遍及音乐的各种体裁和形式，包括嬉游曲、序曲、各种乐器的协奏曲、钢琴曲、歌剧、清唱剧等，但是海顿最大的功绩却在于他的交响曲和四重奏创作。在从五十年代末到九十年代的近四十年期间内，海顿写出的交响曲已经确知的就有一百零四部，实际上远远不止此数。他早期的交响曲，基本上没有超出一般生活娱乐的范围，同当时多半是舞曲性的组曲或室内乐曲实质上没有什么区别，其中很多作品大同小异，内容也比较空洞无物，甚至可以说还比他的前辈曼海姆作曲家的交响曲逊色。海顿在从八十年代开始创作的交响曲，已经显出力图摆脱贵族宫廷音乐文化影响，进而体现更广泛的市民阶层思想感情的变革，逐渐具有比较深刻的戏剧性内容。海顿交响曲的最高成就，是他在九十年代两次到英国旅居时应约而写的十二部《伦敦》交响曲。

海顿的交响曲很早就定型为四个乐章，他使交响曲的这四个乐章结合在统一的构思之中，同时又分别体现生活的各个方面。他的交响曲的第一乐章采用奏鸣曲形式，最富有戏剧性内容，乐章开始时通常有一段对比性的缓慢而庄严的引子，但乐章的两个主题只有调性上的变化，其素材和形象还是很相似的。第二乐章按惯例为慢速度，是内心抒情的体验。第三乐章叫小步舞曲，但在很大程度上与故作风雅的宫廷小步舞曲有所不同，时常具有农村舞曲的性质。最后乐章往往是民间风俗性画面的写照。他的交响曲用类似现在的双管编

制乐队演奏，但在木管乐器中，单簧管还很少用；铜管乐器也只用两个法国号和两个小号，而且在乐队中起的作用也不大。海顿的一些成熟的交响曲，特别是后期的作品，把交响乐改造为一种具有比较丰富的生活内容和相当完善的艺术形式的古典范型。在维也纳古典乐派中，他和莫扎特奠定了古典交响乐的体裁，但只是从贝多芬开始，深刻的戏剧性斗争和胜利的结论，才在交响曲中第一次得到了真正的体现。

海顿在晚年（1802年间）写的一封信上曾经谈到他自己对音乐的看法："在这个世界上，快乐而满足的人真是寥寥无几，人们到处为痛苦和忧虑所逼迫，也许你的作品有时可能成为一股源泉，而使那些满怀忧虑和百事劳心的人能够从中得到一时的安宁和憩息。"从这一点出发，他的音乐充满鲜明的形象，具有乐观、朝气和幽默的特征，是描绘一个普通的人的日常生活的画面。他不象莫扎特那样，敢于同古老的封建世界进行不调和的斗争，同封建大主教毅然决裂；海顿虽然对长期当奴隶感到痛苦，对听命作曲感到束缚，但是他却能安于仆役的身分，每天穿绣花的号衣，饭前饭后在客厅里等着主人的吩咐——他象这样几十年困在匈牙利公爵埃斯提哈齐的府邸之中。他对十八世纪末的法国资产阶级革命，对那时遍及全欧的革命热情是不理解的，他那即使是后期最成功的交响曲，同当时欧洲的革命运动仍然没有什么联系。1809年5月31日，海顿在维也纳逝世，那时，因为战争的关系，他的葬礼无法隆重举行，送葬的只有十来个人。

第四十五交响曲（《告别》）

（#f小调）

海顿七十年代的交响曲创作，其形象和感情已经有了比较深刻的表达；他在1772年创作的《第四十五交响曲》，因其悲壮感人的特点而有别于他在同一时期创作的其他作品，在海顿的交响曲创作中占有特殊的地位。

这部交响曲并不象一般交响曲那样由传统的四个乐章组成，而是有五个乐章。其实，这部交响曲的前四个乐章，可以说已经是一部

完整的套曲，而其最启的第五乐章是为特定的目的而补充进去的。这部交响曲之所以被称为《告别》，也是因为这最后乐章结束得实在不同寻常：在演奏最后乐章时，使用的乐器逐渐减少，乐队演奏员在奏完各自的声部后，依次吹灭面前谱架上的蜡烛，悄然退出乐队——先是法国号退场，再则是双簧管、大管、低音提琴……，最后只剩下两个小提琴用微弱而悲戚的声音结束全曲。

海顿的《告别》交响曲主要是塑造伤感而激越的形象，特别在第一和第四乐章中，更充满悲怆的戏剧性情绪。第一乐章从基本主题直接开始，它一出现立即造成一种慌乱不安的感觉：

例56



这个基本主题的旋律进行，是按着小调主和弦分解的方式大幅度向下降落，再加上低声部伴奏和弦的切分节奏，突然出现的加强音(*sf*)，以及从主和弦到二级七和弦的连接，都是造成上述感觉的基本因素。乐章的第二个主题没有新的内容，只是改换了调性而已。这两个主题的呈示汇成了不可遏制的急流，使音乐的进行越来越紧张而激烈，只是在发展部中出现了一个歌唱性的新主题，宛似悲叹和恳求的音调，才构成了抒情的对比：

例57



这个急速的快板乐章很快地就过去了，最后，音乐象它开始时那样突然地结束。值得注意的是这个乐章呈示部的调性布局：第一主题在 #f 小调上，第二主题在 a 小调上，而小结尾则出现在 #c 小调上，象这样建立在 #f 小和弦上三度关系的移调，在十八世纪的音乐中是很少见的。

第二乐章——柔板，是一首抒情性的小歌曲。长笛和带弱音器的小提琴温柔地歌唱着，它们奏出的旋律在轻盈摆动的伴奏背景上轻轻滑过，象是勉强听得出来的水波的颤动。逐渐地音乐静息下来了，它仿佛随着袅袅轻烟消失在太空中似的：

例58

Adagio



第三乐章是轻盈如飞的小步舞曲，洋溢着海顿的舞曲所惯有的欢乐和幽默：

例59



小步舞曲中段三重奏的曲调是这样：

例60



这第三乐章最后停留在一个三度音上，没有结束就直接转入第四乐章(atacca)。

第四乐章重又回到急速而慌乱不安的音乐上来，这个乐章和第一乐章在总的情绪方面最相接近，整个交响曲的统一在很大程度上也是根源于此。在这里，同第一乐章相呼应的还是那种激动人心的情绪，而且，同第一乐章一样，这种情绪也是由乐章的基本主题所决定的：



音乐象旋风般进行着，而且速度越来越快，在听者的想象中，一般用来结束整个交响曲的那种有力的和弦眼看好象就可以听到了，但是，这急速的音乐却猝然中断下来，而且立即转换为温存、爱抚的、很象第二乐章温柔的音乐那样的旋律——第五乐章开始了：

例62



同第一乐章形成明显的对比，这里全乐章都用大调写成，缓慢如歌的旋律给这激奋的交响曲带来了安宁，戏剧性的冲动在这静谧的抒情诗中得到了解决——这是小提琴奏出的旋律，有如一朵轻云在炎炎夏日的天空飘浮。这最后乐章的调性布局同样引人注目，音乐从A大调开始，中间转入#C大调，而最后结束在#F大调上。在这里，又可看到在#F音上的三度关系，这是第一乐章调性关系的一种奇特的再现，它有力地促成了整个交响套曲的统一。

这最后乐章用以结束整部交响曲的那种特别的方式所造成的印象，1799年莱比锡的《普及音乐报》有过这样一段记述：

"当乐队演奏员开始熄灭烛光并相继悄然退席时，听众的心都收紧了……而当最后的小提琴奏出的那微弱的声音终于也消失时，听众深受感动地开始默然散开，好象同他们所欣赏的东西永远告别似的"。德国作曲家舒曼听过这部交响曲的演奏后也写道："对此谁也笑不出来，因为这绝对不是为消愁解闷而写的"。

海顿的交响曲创作，除了他在六十年代写的三部带有《清晨》、《正午》和《傍晚》的标题之外，其他的标题都是别人从海顿的音乐联想到日常生活中的一些现象而给加上去的。《告别》的标题也是这样。

第九十二交响曲（《牛津》）

（G大调）

海顿的交响曲创作，到八十年代已经是成熟时期。在这段时间内，他写下了近二十部交响曲，其中为巴黎奥林匹克会馆举办的音乐

会而写的六部交响曲和《第九十二交响曲》比较重要。

这部交响曲完成于1788年间。事隔三年后海顿第一次应邀到英国访问演出，获得很大成功，英国的牛津大学并授予他音乐博士的学位，在授予仪式上他亲自指挥演奏《第九十二交响曲》，此后这部交响曲就一直被称为《牛津》交响曲。

《牛津》交响曲是一部具有丰富技巧和引人入胜的作品，它的第一乐章从慢速度的引子——一段优美的旋律开始：

例63



第一主题由弦乐器奏出，并即由长笛接奏，这个旋律承继了引子的那种温雅的情趣，但随后它就发展了它本身的生动而豪放的性格：

例64



第二主题使我们又想起引子的那种情调，但它更和蔼且有点伤感，这时候速度快了，调性也转了：

例65



在这一乐章中，和声的转换，变化音的运用和大小调的对比，都使人感到清新和纯朴；特别在发展部中，虽然篇幅不长，但两个主题素材自由交织的技法之巧妙，更令人瞩目；至于在再现部中，在弦乐器奏出的第一主题上出现的木管乐器的对位新旋律，则丰富了原来的奏鸣曲形式的内容，象这样的对位法处理，实在是贝多芬处理木管乐器的先兆。

第二乐章用三段体的歌谣曲形式写成，乐章直接从第一小提琴奏出的基本主题——优美恬静如歌的旋律开始，而当它反复时长笛和双簧管也相继加入进来：

例66

Adagio



乐章的中间一段转入 d 小调，强有力和弦的导入同前一段宁静的结束形成强烈的对比；现在音乐变成严峻而忧郁，只是当长笛和双簧管奏出的乐句出现时，它那奇异的魅力才使情绪有所和缓。第三段是第一段素材的重复，整个乐章在木管乐器如怨如诉的申述后，那可爱的旋律轻柔地消逝了。

第三乐章——小步舞曲，但速度比一般小步舞曲稍快一些，它的基本主题刚劲有力，由全乐队奏出：

例67



乐章中段是小步舞曲惯有的三重奏，由大管和法国号奏出，弦乐器拨弦为之伴奏，它的旋律带有切分音的有趣效果：

例68

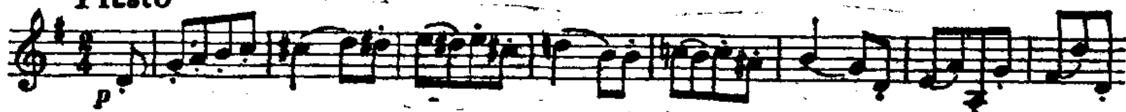


这首小步舞曲节奏明快生动，旋律富于欢快色彩，是海顿的优秀小步舞曲之一。

最后乐章具有鲜明的民间色彩，这是海顿在八十年代创作的交响曲基本上共有的特点之一，乐章的基本主题的生动活跃的进行就有乡村舞曲的效果：

例69

Presto



由于终曲是用回旋奏鸣曲形式写成的，所以乐章的这个基本主题更频繁地出现，它有时由小提琴奏出，有时则转交给大管和低音弦乐器；它有时以小调的面目出现，有时则移到大调上反复。为了给这基本主题的不断反复做陪衬，乐章中出现了一些新的乐句，这些新素材同乐章的基本主题在发展部中共同形成的效果特别引人注意。

《牛津》交响曲是海顿的交响曲创作的一个典型，其形式之匀称、配器之清新都标志着海顿的交响曲创作的一次飞跃。

海顿的“伦敦”交响曲

海顿在1791和1794年应小提琴家兼音乐会组织者萨罗蒙的邀请两次旅居伦敦，根据合同每次各为英国的听众创作六部交响曲，他在九十年代创作的这十二部交响曲，一般被统称为“伦敦”交响曲，有时也被称为“萨罗蒙”交响曲。

1790年间，海顿的老主人埃斯提哈齐去世后，他便移居维也纳，他除了继续从埃斯提哈齐家领取年薪外，同时还可以接受外界的订约，他终于可以自由地创作了。那时候，年近六十的海顿之所以甘于冒着长途跋涉的艰难，初次离开祖国和家园，决定应约到英国去，正是为了去充分享受这种自由。九十年代的英国首都——伦敦，是欧洲资本主义经济最发达的城市，由于新兴资产阶级的存在，已经出现一些新的生活方式，包括各种各样的公开音乐会。海顿在这全然不同于封建专制的奥地利的新环境中，他可以不再受任何约束去抒发自己的感情，去表达他所感受到的各种内容；更何况在那里还有数量众多热情横溢和敏于感应的音乐会听众，以及他一辈子都求之不得的那种受过训练的大型乐队(近五十个人)——他的交响曲创作就是在这样的条件下取得了最高的成果的。海顿在伦敦过着紧张繁忙的生活，迸发着巨大的创作热情，写出了包括十二部“伦敦”交响曲在内的大量作品，受到了热烈的欢迎，获得了很大的声誉，同时也有了大量的收入，从而使他成为一个富有的人。

海顿的“伦敦”交响曲除了一部《C 小调交响曲》外，其余的都用大调写成——虽然调式并不是决定作品内容的唯一标志，但是从大量采用大调这件事本身，也可以说明“伦敦”交响曲具有乐观、明朗、欢快的特点。“伦敦”交响曲的创作同海顿在八十年代成熟时期创作的交响曲已采用的一些典型手法基本上相一致，但是在这里更以完善的形式，特别饱满的热情，宏大的规模和辉煌的配器效果而见胜。“伦敦”交响曲是海顿从长期创作实践中积累的成熟技法，同焕然一新的生活热情和真诚欢乐的感情的结晶。

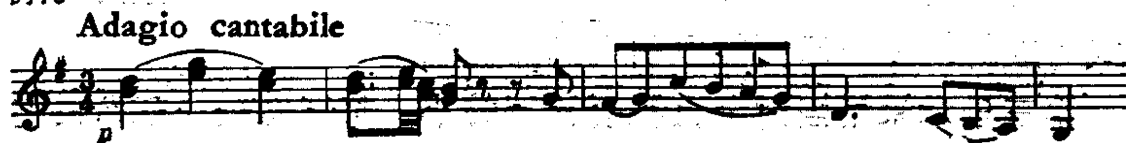
第九十四交响曲(《惊奇》)

(G 大调)

海顿的“伦敦”交响曲，每一部都有一种固定的性格刻划，《第九十四交响曲》是以其第二乐章著称——这个行板乐章是他运用庄严素朴的曲调和灵活机智的奇想写成的杰作。当然，对海顿和他同时代人的交响曲，不能同古典乐派后期的作品，特别是同那些更接近于现代的浪漫乐派作曲家的交响曲同等看待。“伦敦”交响曲所用的乐队虽然比他早期作品的乐队在人数上已经有所扩大，但他的交响曲毕竟还是小型的，尽管它具有精致完美的技艺、迷人的旋律和优雅的形式，但它不可能象后来的交响曲那样，能够体现出巨大的效果、强烈的情绪、魔幻的色彩和大幅度的力度变化。《第九十四交响曲》在第二乐章中用极弱奏(*pp*)陈述主题之后，立即接上乐队全奏的强力和弦（*ff*），从而使当时的听众为之愕然，就此这部交响曲被称为《惊奇》，但是象这样的力度对比，在今天的听众看来却是司空见惯、不足为奇的。

《惊奇》交响曲的第一乐章是海顿精心发展的奏鸣曲形式的一个范例。这一乐章从一段如歌的柔板开始，由木管乐器与弦乐器分别奏出：

例70



乐章的第一主题在小提琴上轻柔地焕发着异彩，类似典型的匈牙利吉卜赛曲调，由小提琴奏出看来最为合适：

例71



随后是全乐队精力充沛地接奏主题的另一段，它不断反复并转到属调上去，为乐章的第二主题的导入先做好准备。但第二主题的呈现并不十分明显，只听到它在弦乐器上奔驰，不过它的后半段却具有灵活的节奏和轻快的旋律：

例72



这第一乐章的发展部出奇地简练，结构也很松散，但它对主题素材的大幅度的处理，都孕含着后来浪漫乐派交响曲的明显特征。

第二乐章在当时受到英国听众的热情欢迎，常常要单独再演奏一遍，这是因为它不但有着令人“惊奇”的设计，而且拥有一种内在的美和魅力。这一乐章用变奏曲形式写成，它的主题由小提琴轻柔地奏出，第二次反复时声音更轻，然后导至那全乐队爆发性的一击：

例73

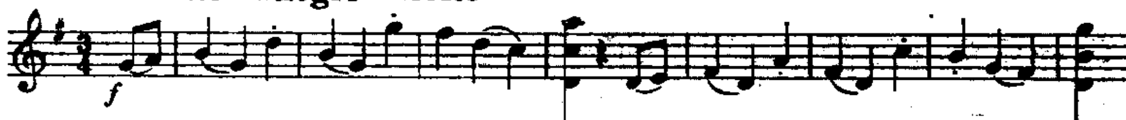


这个主题也用入他的清唱剧《四季》的一首咏叹调中；海顿的交响曲的慢板乐章，“惊奇”要算是至今最为人所熟知的一个。总的说来，他的交响曲往往是第二乐章最受欢迎，其实，倒是那些用奏鸣曲形式写成的快速乐章更能吸引人们的注意！

第三乐章采用当时上流社会流行的小步舞曲写成，乐章的基本

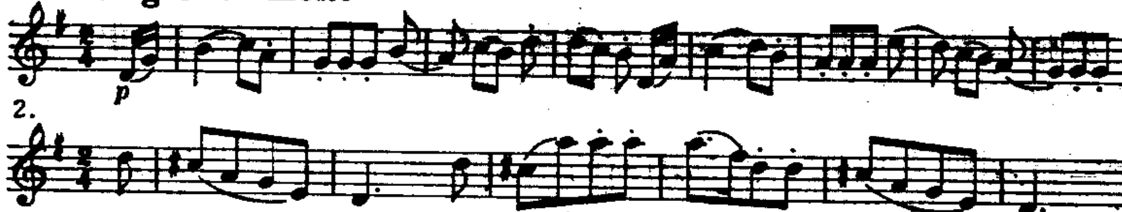
主题雅致而滑稽；小步舞曲中段则多少更为庄重严肃一些。

例74



最后乐章是一首简短的回旋曲，以两个素朴的主题为基础，进行速度猛烈。海顿时代的提琴手要演奏这一乐章的音乐，是十分吃力的，即使到现在，提琴演奏技术已经经过了很多改进和发展，演奏起来仍然相当不易。

例75



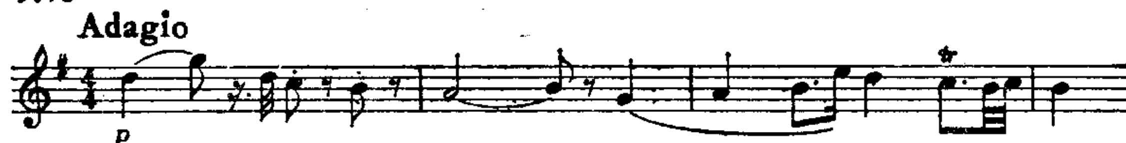
第一百交响曲(《军队》)

(G大调)

海顿在第二次旅居伦敦时的交响曲创作，从《第九十九交响曲》开始加用了单簧管这种乐器，因此，他的后六部"伦敦"交响曲的乐队已经完成了典型的管弦乐队编制。海顿的《第一百交响曲》，通过木管乐器的乐句，小号的独奏，以及一些打击乐器，如大鼓、三角铁、钹的运用，意图渲染出音乐的战争气氛，因此这部交响曲有了《军队》的别名。其实，他想要刻划的那种"威武"的形象是很稚气的，因为他的音乐多半是欢乐、幽默和幻想的反映，比较缺少真正的戏剧性，也几乎没有英雄气概，同当时的革命相去更远。《第一百交响曲》在他的十二部"伦敦"交响曲中是较受欢迎的一部，《军队》交响曲初演的那年，仅伦敦就重演过七次。

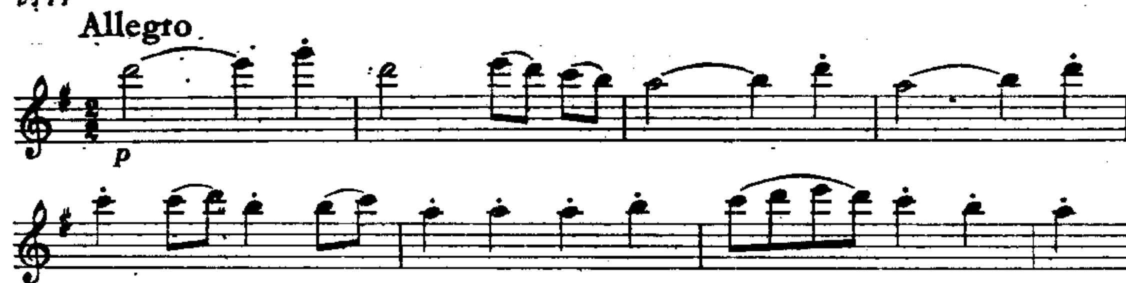
这部交响曲从一段悲壮的诉述开始：

例76



第一乐章这段慢速度引子的旋律，在整个交响曲中最为突出，随后出现的第一主题同它就有些近似：

例77



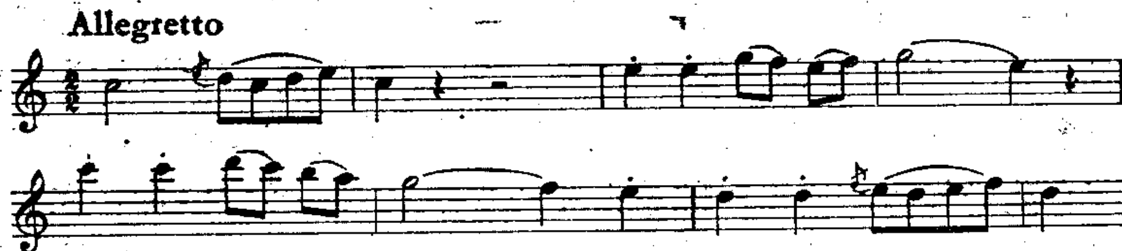
海顿用奏鸣曲形式写成的交响曲乐章中，两个主题用同一个素材构成是屡见不鲜的，这个第一乐章也是这样。第一主题充满活力，而第二主题则更接近于维也纳当时的进行曲风格，实际上是舞曲性的旋律。在整个乐章的发展中，第二主题起的作用更大：

例78



第二乐章用三段体形式写成，它的基本主题是源出于法国的古代歌曲，其天真烂漫的特点并不因乐队中使用打击乐器的效果而有所减失：

例79



这个主题在音乐的发展中曾转到小调上，甚至还有突然到♭A大调的和声进行，这种突然的效果是海顿在慢乐章中所喜欢采用的。

这一乐章中小号嘹亮的吹奏和隆隆滚奏的鼓声，确实掀起了乐队全奏的一个高潮。

第三乐章——小步舞曲，虽然沿用传统的三拍子节拍，但并没有那种忸怩作态的宫廷风格，它的旋律进行和节奏变换都更接近于乡村舞曲：

例80



乐章中段是另一个活泼的旋律，由于插入一些休止符而形成断续的音阶进行同和弦分解的音型交替出现，富于一种幽默的效果：

例81



最后乐章用回旋曲形式写成，它的基本主题是具有民歌特点的媚人曲调：

例82



主题按原形出现四次，而在其中的三个插段，则是运用基本主题的一些动机以不同的调性加以变化发展而成的。临近乐章结束时，打击乐器再次闯入进来，正是由于它的出现才使人们又想起这部交响曲的“军队”的标题。

第一百零一交响曲(《时钟》)

(D大调)

海顿的交响曲素以音调素朴清新、结构匀称均衡而著称，他的《第一百零一交响曲》也很集中体现了这些特点。

这部交响曲的第一乐章具有强烈的民间舞蹈气氛，充满着欢乐的情绪。它从一段沉重而缓慢的引子开始——乐章的第一主题就是直接从这引子中产生出来的，只是引子暂时先在d小调，而第一主题则明确显示出这部交响曲基本的D大调：

例83





在海顿的交响曲中，引子同乐章基本主题之间的联系如此之直接，是很少见的。在这里，由于主题素材同出一源而缺少了对比的作用，但这通过速度和调性的变化却得到了弥补。第二主题显然也是第一主题的模仿：

例84



这两个主题构成了对位的结合，它们之间相互衬托，相互支持，但在发展部中起主导作用的却是第二主题。音乐在再现部中达到高潮，尾声是第一主题的又一次呈现。

这部交响曲之所以被称为《时钟》，是因为它的第二乐章用弦乐器的拨弦和大管的断音栩栩如生地模仿时钟"的嗒的嗒"的响声；在时钟般机械的、缓慢而均匀不变的节奏背景上，可以听到第一小提琴奏出一个格外优美、妩媚的旋律：

例85



这一乐章用的是复三段体形式，中间一段是音乐的发展，乐章的旋律和时钟的“的嗒”节奏交给不同的乐器组演奏，这中段很有点戏剧性效果。乐章的再现部有所扩展和变化，也有中间一段的因素重现。这一乐章的节奏、调性、音色的灵活多变，十分令人注目。

第三乐章——小步舞曲的主旋律欢愉而活泼，其中包括有海顿所爱用的八度跳跃进行：

例86



乐章中段在低声部嗡嗡响声之上出现一段音阶式进行，其中穿插的不协和音对海顿的音乐说来是很奇特的。

例87



最后乐章从弦乐器奏出的一个宽广、刚毅的主题开始：

例88



主题在急速机敏的节奏推动下几乎跑遍了全乐队的各个角落，它获得了各种意想不到的装饰，包括一段辉煌的赋格曲效果；乐章中穿插的一些曲调，具有乡村歌曲和舞曲的风味。

第一百零二交响曲

(♭B 大调)

这部交响曲，因其管弦乐处理之娴熟，在“伦敦”交响曲中是相当出色的一部。

海顿的每一部“伦敦”交响曲都从慢速度的引子开始，这引子或者是壮丽庄严，或者是抒情沉思；《第一百零二交响曲》的引子则是安谧静观——在这里用最慢的速度(广板)来表达，引子主题中开始的一个音由全乐队奏出，它那拖得很长的时值好象是有意要听众特别加以注意似的。接着就由小提琴奏出那富有表情的旋律：

例89



乐章的基本主题具有民间舞蹈的气质，欢快而且活跃：

例90



主题的健旺奋进的节奏掀起了宽广的浪潮，引起了听众的瞩目；主题表露出的巨大的欢乐，也是听众所能感受得到的。第二主题仍然是这种欢乐的继续，象海顿奏鸣曲形式快板乐章惯常的做法那样，乐章的两个主题并没有本质内容的对比，而是因相互补充而形成内部的统一。因此，这里所着重体现的那种欢乐的情绪，自始至终贯串着整个乐章。

例91.



在发展部，海顿使用他的全部技艺以处理主题的发展——他熟练地把主题分割出一些动机，再使个别动机相互结合在一起并加以变化，从中产生出新的旋律，使音乐添加各种新的因素，直至最细小、最新颖的感情色调。总言之，用罗曼·罗兰的话说，实现了最有力的分析和综合。在发展部的中间出现过一个真正戏剧性的插段，但是乌云立即消散，天空又呈现蔚蓝色，明朗的第一主题又露面了，但它好象对着听众微微一笑就消失了——这是再现部的先兆。接着，在有所简化的再现部中重又光辉焕发地洋溢着原来的那种欢乐情绪。

第二乐章是海顿精雕细刻的旋律范作。在这里，基本主题的旋律象是由各种最细微的音调、带着各种彩饰经巧手编织成功的，具有很大的表现力。象这样盛装的旋律，古典乐派作曲家在奏鸣曲、交响曲、四重奏和其他套曲作品的慢板乐章中都有所创造。这部交响曲的第二乐章是单主题的，用回旋曲形式写成。

例92



第三乐章——小步舞曲。这种舞曲在十八世纪有很长一段时间并不为人们所重视，甚至在演奏交响曲时经常被省略掉，但尽管如此，小步舞曲还是善于在奏鸣曲和交响曲中为它自己争得应有的地位。海顿的交响曲的第三乐章几乎都用小步舞曲形式写成，在这部交响曲中，小步舞曲的主题宏伟而富丽：

例93



乐章中段则以其静谧的音响同乐章基本主题相对比：

例94



最后乐章的音乐欢快而动人，充满诙谐的效果；乐章用海顿许多终曲惯用的回旋曲形式写成。乐章的基本主题洋溢着欢乐的激情：

例95



乐章的第二主题在回旋曲形式中起着插段的作用：

例96



总的说来，在海顿交响曲的四乐章结构中，终曲是最生动的一环。如果说这种套曲的第一乐章从贝多芬开始已经成为展示矛盾冲突和深刻的心理刻划的广阔场所，而小步舞曲乐章后来也为诙谐曲所代替，那么，海顿的最后乐章的民间节庆欢乐的内容却一直保留至今，许多近代的交响曲的最后乐章都可以溯源到他的终曲。

第一百零三交响曲（《定音鼓滚奏》）

（♭E 大调）

海顿最后两部交响曲——《第一百零三》和《第一百零四》交响曲，在他的古典交响曲中是成熟的典范之作。这两部交响曲都同民间歌舞的世态风俗性因素密切相关，是海顿风格手法的完美体现。

这部交响曲带有“定音鼓滚奏”的别称，是因为它的第一乐章开始处定音鼓用滚奏的方式奏出主音的原故。这个滚奏促使听者对随后出现的慢引子加以注意：

例97



这段引子有着深沉严肃的特性，它在乐章中曾多次反复呈现，用以同乐章的基本主题形成强烈的对比，并使乐章各部分之间得以保

持联系和统一。基本主题是欢腾的民间舞曲性旋律，接近于奥地利民间的连德勒舞曲：

例 98



主题在其本身的发展中派生出一些节奏明显相近的连接段，同主题又相对比又相补充，维也纳古典乐派作曲家发掘主题的一切可能性的做法，即在发展主题的基础上构成作品这一创作原则，在这里可以明显地看出。第二主题在属调上，它同第一主题虽然用的是不同的素材，但在音乐的特点和旋律进行的结构上都很近似——这也是类似连德勒舞曲的民间舞蹈性旋律：

例 99



这个旋律同样优美动听，同样是乐观情绪的表达，它在当时维也纳日常生活中是常可听到的。在这一乐章中，主题之间虽然没有强烈的对比，但海顿的主题发展手法千变万化，因此整个乐章显得丰富多采——在这里，特别是在发展部中，海顿动用了呈示部所有的主题素材，在主调和声风格的基础上，再用复调的手法去丰富它。我们很明显地可以看到，乐章的发展部就是从第一主题素材的四声部卡农式处理开始的，他把奏鸣曲主题发展手法同复调音乐发展手法结合使用，这一乐章是其成功范例之一。此外，他还运用了不同乐器的音色转换和突然变化的调性色彩，以这种奇特的幽默情趣而引人入胜。

第二乐章用双主题二重变奏曲形式写成，乐章的第一主题是南斯拉夫的克罗地亚民歌，旋律中增二度音程进行是其特点之一：

例 100





第二主题象一首进行曲，它的音调同前一主题有联系，但在调性上构成对比（同名大调）：

例 101



乐章中的两个主题不但有调式的对比，而且还有音色的变化——小调主题主要由弦乐器奏出，以强调其柔和、严肃的气质，大调主题用木管乐器和弦乐器的混合色彩来表达，但以木管乐器为主，其音响也较强有力，为的是强调其宏伟、庄重的一面。当然，这两个主题在其轮番交叉变奏中的配器是多种多样的，其中甚至还穿插着对位的声部以使音乐的织体更加厚实。总的说来，配器在这一乐章中起的作用很大，这也说明海顿在运用乐队色彩的各种组合方面已有很高水平。

第三乐章——小步舞曲，海顿在这里作了新的处理。如主题旋律的跳跃进行，比较沉重的步调，不正规的节奏，小节强拍上的重音，以及力度的对比等，都具有强烈的个性，使它接近于后来的诙谐曲：

例 102

Menuetto



乐章的中段通常同前后两段构成对比，中段的主题优雅、流畅，音调轻盈、透明：

例103



海顿的最后乐章常常倾向于描绘风俗性画面，采用源出于民间舞曲的素材；有时用奏鸣曲形式写成，但更常见的是回旋奏鸣曲形式，象这部交响曲那样。值得注意的是法国号四小节的和声进行：起先它单独由法国号静静地奏出，好象从远处传来林中狩猎的号角声，接着它立即转为这乐章基本主题伴奏，成为这主题的和声骨干，后来它还一直贯串在整个乐章之间：

例104

Allegro con spirito

p

法国号

乐章的这个主题十分简洁，具有欢愉而活跃的特性，但它的发展却不同寻常，特别是复调手法的运用，在整部交响曲中也是最广泛和突出的。在这一乐章中，音乐的发展丰富多采，同时又有巧妙的统一。

第一百零四交响曲

(D大调)

海顿和莫扎特从1781年左右开始结识，海顿对莫扎特创作风格的形成有着很大的影响，莫扎特也自认为是海顿的学生，但是在海顿的后期作品中，可以看出也有莫扎特的影响，例如他最后这部交响曲中的柔和抒情的情调，细致的感情色彩的表达，以及灵活的配器等都是。他最后这部交响曲在1795年写成，但莫扎特已在1791年辞世了。

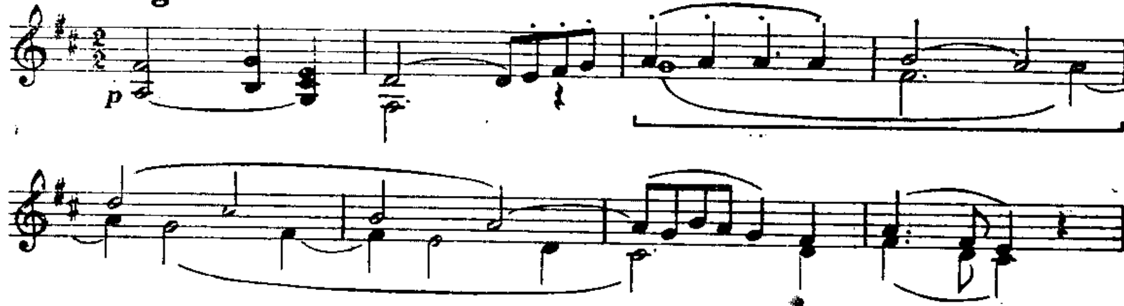
交响曲从乐队全奏的一段慢引子开始，有如号召性的号角合奏：

例105



乐章的基本主题是海顿交响曲中常见的舞曲性旋律，整个乐章的呈示部以这一主题为核心，乐章的所谓第二主题，只是基本主题在属调上的重现而已：

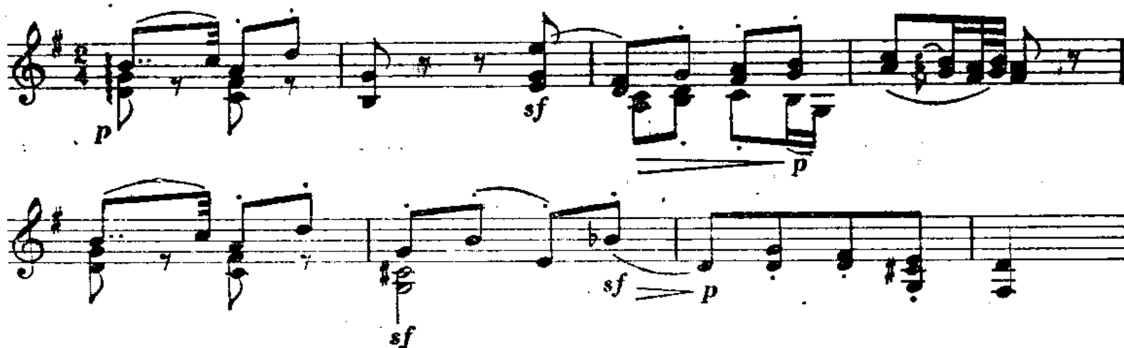
例106



这一乐章的呈示部虽然缺少主题素材的对比，但由于有强烈的力度变化而产生一种幽默的效果——在以第一小提琴为主的弦乐器组轻声奏出的主题旋律刚一结束，乐队的全奏就强有力地(*f*或者*ff*)闯入，象这样的手法是海顿交响曲作品的特点之一。这一乐章的发展部以主题中最活跃的动机(见例 106 中的方括号)的积极发展为基础：这一动机获得了独立的发展，它不断地移换调性，在各种不同的乐器和音区中进行，从而使这发展部获得一种活跃奋进的特性。

第二乐章是一首抒情曲，充满着明朗而安谧的气氛。基本主题是一支忧郁而妩媚的旋律，很可能也是源出于克罗地亚的民歌：

例107



乐章的中段较为扩展，其间有大小调的对比，主题的反复带有各种管弦乐的彩饰，具有一定的戏剧性。再现部同样是扩展型的，基本主题在这里有着各种变奏，调性也有大胆的变化。

第三乐章——小步舞曲，用复三段体写成，基本主题具有乡村舞曲的特点，接近于玛祖卡舞曲；它在弱拍上出其不意的重音，特别造成幽默的效果，使人联想起舞蹈者的跺脚声：

例108



乐章中段的音乐柔和，曲调进行轻盈而平稳，同前后两段适成对比：

例109



海顿交响曲的最后乐章往往专注于风俗性形象的描绘，而且倾向于采取民间舞蹈音乐素材，用乐观欢快的情绪作为结束。这部交响曲最后乐章的第一主题源出于一首流行的克罗地亚叙事民歌，主题的低声部用主音的持续低音来模仿风笛以强调民间音乐的特点：

例110



乐章用奏鸣曲形式写成；同第一主题相对照，其第二主题是抒情性的：

例111



在这一乐章中，舞曲性的第一主题起主导的作用。在海顿的“伦敦”交响曲的终曲中，几乎总是广泛采用变奏和复调的发展手法，因此更大地促成了音乐的疾速进行，并使整个音乐织体富于力度变化——这一交响曲的最后乐章也正是这样。

莫 扎 特

(Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791)



沃尔夫冈·阿马德乌斯·莫扎特在1756年1月27日生于奥地利的萨尔斯堡，他父亲是出生在德国奥格斯堡的音乐家。十八世纪的奥地利还没有脱离德意志联邦，那时候奥地利的统治者还戴着德意志的皇冠。莫扎特接受奥地利多民族音乐文化的哺育，为奥地利启蒙运动的民族精神所鼓舞，是维也纳古典乐派的代表者之一；与此同时，莫扎特又把自己当做德国人，把德国当做可爱的祖国而引为骄傲——祖国这一概念，在他的心中是把奥地利和德国溶为一体的。

莫扎特在家庭音乐气氛的薰陶之下，自幼就显出特殊的音乐才华：四岁起学习钢琴，五岁开始写作乐曲，八岁时已经有几首奏鸣曲和交响曲作品问世。莫扎特的父亲在萨尔斯堡大主教乐队里拉小提琴，他的一本关于小提琴技术教程的著作，是他唯一的成就，除此之外，他的一生可说从未得志。也许正是由于这个原因，当他发现儿子早熟的音乐才能时，盼望儿子成功的心更切；于是，他带着六岁的莫扎特和莫扎特的十岁的姊姊，先后在德国、法国、英国、荷兰、瑞士和意大利等国旅行演奏，获得很大成功。这历时整整十年的旅行演奏，莫扎特被称为"神童"载誉全欧，但这同时也是他在苛刻的条件下，身心经受不胜负担的沉重劳动和考验的十年。为了筹措必要的旅费，

不管旅途的劳累，随时都要当众演奏；他的父亲为了宣扬孩子的才赋，竟异想天开地要求孩子按听众提出的条件演奏，如在用布蒙住键盘的钢琴上演奏，不经练习而视谱演奏技巧很难的乐曲；根据听众提出的低音即席创作曲调并根据所要求的调性即兴演奏；为歌唱家和长笛独奏家即席伴奏；在一个音乐会上全部演奏他自己的作品，而且每一次音乐会又往往长达四、五个小时之久。象这样残酷的职业生活和劳动强度，使小莫扎特疲困不堪，旅途中几次得了重病，但这一段生活经历也有好处，那就是使莫扎特开扩了艺术视野——在凡尔赛听了著名教会歌手的宗教音乐合唱和管风琴演奏；在巴黎听了训练有素的交响乐队演奏的法国作曲家的新作，了解到旧宫廷歌剧同喜歌剧的斗争；在伦敦又接触了德国作曲家亨德尔的神剧，结识了德国作曲家约翰·赫里斯齐安·巴赫；在佛罗伦萨、罗马和那不勒斯熟悉了各种类型歌唱家的演唱风格和意大利歌剧的特点；在波伦亚跟意大利音乐理论家马蒂尼学习对位技巧，才十四岁就被选为著名的波伦亚学院院士。如果说音乐创作对莫扎特说来好象太轻而易举，那只是因为他早在少年时代就已经习惯于下苦功学习作曲和观察生活的缘故，正如莫扎特自己所说的那样："没有一个人对作曲的研究下过象我这样的功夫。"

1772年，当十六岁的莫扎特结束他那漫长的畸形生涯之后，更严峻的考验已经在等着他。

莫扎特和他父亲回到萨尔斯堡时，老年的大主教去世了，新的大主教更严厉和专横，他把莫扎特父子只当他属下的仆役看待。一个多年在全欧洲获得很大声誉的音乐家，现在只得象海顿那样，每天在穿堂里坐上几个小时，等待新主人对这一天音乐活动的吩咐，稍不如意，随时会受大主教的斥责和侮辱。为了使莫扎特摆脱这种困境，他父亲曾多方设法让他先后到米兰、维也纳、慕尼黑、曼海姆和巴黎等地谋生，这时候他虽然已经写出了不少各种类型的作品，在外地也有不少成功的演出，但是，象过去那样因供人消遣作乐而焕起的热情已经消失，人们对他已经不那么重视了，不管他怎样奔波，还是找不到一个立足之地。他每次回到萨尔斯堡，同大主教的矛盾就加深一层，

最后，终于爆发为同封建大主教的公开决裂——为了不再做大主教的奴仆和争取自己的自由，他勇敢地递上辞呈，毅然准备迎接在前面等待着他的一切命运，包括贫困、饥饿甚至死亡。在奥地利，在那个时代，敢于大胆走这样一步，从而摆脱了宫廷音乐家的仆从地位的，莫扎特确实是第一个。

出于启蒙意识的自觉，莫扎特经常同“上流”社会发生冲突，他多次公开表示对封建王公贵族的蔑视：“使人高贵的是心；我不是伯爵，但我的灵魂比许多伯爵也许高尚得多”；“德国的公爵，全是财奴”；“要我得到你们所能得到的那些勋章，比要你们成为我莫扎特容易得多，即使你们死而复生两次，你们也办不到”——莫扎特同大主教的决裂，是一个进步艺术家同封建世界之间矛盾冲突的必然结果。从1781年起莫扎特开始过着自由的创作生活，他的重要作品大多是在此后的十年间写成的。但是为了维持日常的生活，他忙于教课、演出和写作，他的健康经常受到损害，经常陷入贫病交加的困境，他贱价出卖作品还不免要常常负债，他一生中的最后两年也是他经济最困难的时期，1791 年 12 月 4 日他去世时，妻子正患重病，家里连一个零钱也没有，他被埋在穷人的公墓里，没有一个亲属给他送葬。

莫扎特的创作十分广泛多样，音乐的各种体裁和形式，都留有他影响深远的杰作；但是他最关心的是歌剧，因为歌剧最便于明确反映当代进步的社会思潮和他的政治观点。他自己选定法国剧作家博马舍的革命喜剧《费加罗的婚姻》的题材，用歌剧的形式宣扬启蒙运动的思想——普通平民要比贵族老爷高明，第三等级要战胜贵族等级。莫扎特用歌剧作为武器对侮辱他的大主教进行反击，同封建制度进行斗争。他作为一个自由的作曲家而创作的最重要的十年（1781—1791），几乎恰好是奥地利皇帝约瑟夫二世推行所谓开明专制统治的十年(1780—1790)，因此，他在这一段时期的作品，比较全面而深刻地反映出所谓约瑟夫主义全盛时期的种种幻想，诸如对道德理想的信仰，对正义、智慧、美德、爱情必定要胜利的信念等。莫扎特的音乐淳朴优美，由于具有明朗、乐观的素质，常常被誉为“永恒的阳光”；他的音乐充满着真挚的温暖，闪耀着自在的欢乐，但有时也含

有一些戏剧性甚至于悲剧性的因素，仿佛他已经意识到有困难，预感到理想必须经过斗争才能实现这一面。当然莫扎特作品中的这种戏剧性因素并没有达到象贝多芬创作中那样成熟的地步，这是因为他是在以法国大革命为标志的革命年代之前成长起来的，而贝多芬则直接受到革命的哺育；更何况莫扎特在三十五岁时便猝然早逝，而在这样的年龄，贝多芬都还没有写出《热情》奏鸣曲和《第五交响曲》呢！

莫扎特的创作，是十八世纪欧洲音乐文化各方面成就的光辉总结。他为德国民族歌剧奠立了基础，创造出一种现实主义音乐剧的新体裁；他扩充并革新了器乐作品的内容，使交响曲和室内乐曲的形式格外严整。莫扎特在创作上以其不倦的努力和探寻，把十八世纪的音乐艺术提到一个新的高度，并为后来音乐的进一步发展准备了条件——这就是莫扎特在音乐史上的功绩所在。

莫扎特的交响曲

莫扎特创作的主要体裁是歌剧，但他同时也不断在创作器乐作品。他的歌剧和器乐曲的创作相互影响、相互渗透。他把歌剧曲调富有表情如歌的特点带给器乐作品，并使它具有一定程度的戏剧性；同时他也用交响发展的手法以丰富歌剧，并提高乐队在歌剧中的作用。莫扎特的器乐作品体裁多样，数量众多，单指交响曲就有四十九部。

莫扎特早期的交响曲，例如他八岁时写的作品，很明显留有受赫里斯齐安·巴赫影响的痕迹，不免是些稚气之作。后来他在维也纳、米兰、巴黎和曼海姆逗留时，由于同当时欧洲交响乐创作的优秀成就保有联系，使他对交响乐的概念有进一步的认识，这一阶段他的交响曲还比较芜杂，还没有形成一种统一的风格，有些作品同组曲、小夜曲和嬉游曲等套曲十分近似，其中还缺少一种有机的统一。他七十年代的创作，比较出色的《g小调第二十五交响曲》，构思统一而完整，又有抒情歌唱性，可以说是后来的《g小调第四十交响曲》的先声。

八十年代他写的交响曲共有七部，都是成熟之作，其中最后三部各有其独特的个性和内容，是他的交响曲的最高成就。

莫扎特成熟时期的交响曲创作，同海顿的四乐章套曲形式的古典范例相仿，但他加强了奏鸣曲形式两个主题之间的对比，有时甚至在一个主题内部也用两个对比的因素，以促进戏剧性的发展，他还加强了交响曲各乐章之间的对比，但保持整个风格的统一。这样，他就使交响曲从组曲性的结构，发展成为一个有机的统一体，提高了交响曲思想内容的深度。莫扎特的最后三部交响曲在1788年间写成，而海顿著名的《伦敦》交响曲却是九十年代的产物，尽管他最成熟的作品比海顿最优秀的作品出现得更早一些，但是在音乐史上他的交响曲却是属于比海顿的交响曲更高的一个阶段。

莫扎特作品的音乐语言以主调和声为基础，但广泛运用复调手法加以发展；它的旋律进行灵活而有气魄，引用的民间旋律总是经过诗意加工。莫扎特交响曲的乐队编制不大。如果说十八世纪后半叶的交响乐队一般采用的是双管编制，即长笛、双簧管、单簧管、大管、法国号和小号各用两只，但他连这样的乐队编制也没有全部采用，例如他的《第三十九交响曲》就不用双簧管，而《第四十交响曲》则没有单簧管；至于他早期交响曲的乐队编制则更小。另一方面，他后期的歌剧乐队却接近于现代的编配，倒有三个长号。莫扎特的交响乐队编制的这一特点，使它的音响总是格外纯净、透明而富有表情，用德国作曲家瓦格纳的话说，莫扎特“使自己的乐器发出人的声音”。

十九世纪德国植物和矿物学家柯歇尔（L. V. Köchel, 1800—1877）曾全力搜集并研究莫扎特的作品，按其创作年代整理编号，为后来莫扎特第一个作品全集的出版做好准备。现在流传的莫扎特交响曲只有四十一部，其次序是根据柯歇尔的编号排列的。这个编号用柯歇尔原文的缩写“K”和编目的“V”来表示（“K. V.”或“K.”）。

第三十八交响曲（《布拉格》）

(D 大调　K.V.504)

这部交响曲在1786年12月间写成，1787年1月在布拉格首次

演出，由作者亲自指挥，深受当时为歌剧《费加罗的婚姻》所激奋的布拉格听众的欢迎，就此这部交响曲常被称为《布拉格交响曲》。莫扎特在八十年代创作的前四部交响曲，一般说来规模都比较小，特别是小步舞曲乐章都比较紧凑，纯具生活风格性质，而这部交响曲则索性把整个第三乐章省略不用，因此这部交响曲有时也被称为《无小步舞曲乐章交响曲》。

莫扎特在1785年同海顿开始交往，他们两人之间的友谊对各自的音乐创作互有影响。海顿谦虚地认为莫扎特比他高明得多，而莫扎特也说从海顿那里他才学会如何写四重奏。莫扎特在这时候的创作，有许多地方接近于海顿的风格，例如《第三十八交响曲》的慢引子，则是按海顿交响曲的类型写成的。莫扎特这部交响曲规模虽小，但它却是通向他的最后三部杰作的转折点。

开启《布拉格》交响曲第一乐章的柔板引子，具有很强的戏剧性，其中力度上的强(f)和弱(p)的明显对比，D大调和同名小调的转换，切分的节奏，都很引人注意，这种戏剧性效果即使在海顿的《伦敦》交响曲中也很难找到：

例112



这段引子相当宏伟而活跃，这在莫扎特的作品中同样也是不同寻常的，它的结构比较自由，开头齐奏的强和弦好象要预示出什么事件，随后弦乐器奏出的奇妙的音型，则又象试探性的姿态似的——这几乎是莫扎特后来的《朱必特》交响曲的先兆，同时也近似贝多芬《第二交响曲》第一乐章的引子。这一乐章用奏鸣曲形式写成，第一主题刚毅有力，由弦乐器奏出，从它的节奏型看，有点类似歌剧《唐·璜》序曲。在主题的伴奏中，保留了引子的那种不安的切分节奏，在伴奏后半部出现的音调则有如歌剧《魔笛》序曲中的基本主题。莫扎特在一个主题内出现的形象对比，由此可见一斑：

例 113



第二主题是对比性的，曲调进行抒情如歌，其中的七度上行跳跃很有特点。随后还有另一乐句在同名小调中出现，从而更加强了这一主题的抒情表现力。

例 114



第二乐章——小行板，是莫扎特富有魅力的抒情诗的一个范例。同前一乐章那多少有点勇猛的形象相对照，这里是春天般的清新和恰如其分的恬静——没有停息的波动在自由地起伏，柔和如歌的曲调在从容地流动，还有那半音阶的进行更赋予这乐章的第一主题纤细、精致的美质：

例 115

Andantino



这个乐章也用奏鸣曲形式写成，但是它的第二主题同样富于抒情的歌唱性，同第一主题相互补充，而不是构成对比：

例116



这一乐章由于不用定音鼓和小号，没有那种明显的节奏律动，从而更强调出音乐柔媚的特点。最后乐章充满活力和风趣，有着调皮的特点，其娇媚的基本主题也带有切分节奏，在这里起着主导的作用：

例117



如果说在第一乐章中切分节奏所创造的是一种激奋的情绪氛围的话，那么在这里切分节奏却另有一番意义，它是同终曲的轻媚而淘气的内容相一致的。这乐章还是用奏鸣曲形式写成，它的第二主题表现出朝气勃勃的神情：

例118



这一乐章充满着色彩的对比，而且它那精明安排的乐队色彩的陈列以及极端的力度对比，都是十分出色的。总的说来，这部交响曲从第一乐章抒情的戏剧性开始，通过第二乐章柔和抒情的咏唱，最后导入轻盈而调皮的终曲。尽管在听者的幻象中出现过多种变化，但这部交响曲却是一个完美的整体。

第三十九交响曲

(♭E大调 K.V.543)

莫扎特的最后三部交响曲(第三十九——第四十一)，是他全部交响曲创作的总结。这三部作品虽然同在1788年夏两个月左右的时间内写成，但是每一部交响曲都各有其特点：《第三十九交响曲》充满舞曲性的旋律和节奏，《第四十交响曲》则以真诚感人的抒情性见胜，而《第四十一交响曲》又以其最后乐章的雄伟壮丽而获得《朱必特》的别称。

《第三十九交响曲》看来有点接近海顿的交响曲，因为它的大部分主题都是舞曲性的；实际上这部交响曲仍然深具莫扎特音乐所特有的那种诗意，也有相当程度的戏剧性，这就使它显然有别于海顿的交响曲。这部交响曲的第一乐章从一大段戏剧性的慢引子开始：

例119



引子主题富于庄重而悲壮的气氛，它的雄伟而匀称的步调接近于进行曲的体态，这是从生活舞蹈音乐的基础上滋生出来的戏剧性风格。急剧转换的力度(*f*和*p*)，带有附点的节奏，转调的模仿进行，在高潮处的减七和弦，以及法国号和小号的音响效果，都强调出引子的这种戏剧性气氛。这部交响曲之所以能在一定程度上体现出英雄性的形象，首先就是这段引子起的作用。这一乐章用传统的奏鸣曲形式写成，第一主题相当典雅，带有圆舞曲的特征，有载歌载舞的风味：

例120



值得注意的是这个舞蹈性主题，也发展成英雄气概的形象，在随后转入的一个相当扩展的连接部中，乐队全奏的主三和弦下行分解形式以及下行的音阶式进行，在其形象特征和调性安排上，都预示出后来贝多芬《英雄》交响曲的第三乐章和第一乐章的主题：

例 121



第二主题也是圆舞曲式的，具有维也纳生活歌曲的风格，它同第一主题并没有构成对比：

例 122



乐章的发展部是英雄气概和戏剧性的重要发展，它同民间舞曲又保有内在的联系。这样，在这一乐章中，对比的形成并不在主题之间，而在于两个主题同引子、连接段和发展部之间。整个乐章的情绪明朗和乐观，它不可遏制地奔腾向前。

第二乐章保持了舞曲性的特点，是一种悠缓、抒情的咏唱，也带有深刻的哲理色彩；但主题所特有的那种附点节奏和均匀沉着的进行步调，同时又使音乐稍稍带有几分进行曲的特点：

例 123



乐章用复三段体写成，它的中段反复两次——当它第一次在 f 小调上出现时就带来了激动人心的戏剧性因素，而当它第二次在远关系的 c 小调中再现时，这种戏剧性更为加深了；由于中段主题的重复出现，这一乐章又接近于回旋曲的形式。



第三乐章——小步舞曲，是这部交响曲中最受欢迎的一个乐章，这里是雄壮的凯旋式的情绪表达，在古老的舞曲形式中，这样强健的力量确是很难找到的。



小步舞曲乐章的中段是一首奇妙的田园诗，具有柔媚的魅力——这是典型的奥地利农村舞曲的曲调进行；在这里，单簧管担负起重要的声部，它在那轻轻摆动的伴奏所提供的温柔背景之上，奏出了这一段歌曲性的旋律，它的每一个乐句的结束都由长笛象回声一样加以重复：



在这段音乐中仿佛从远处传来的法国号的声响，也带有十足的奥地利民间风味。这个中段能特别引人注意，还因为它实际上预示了莫扎特最后一部交响曲第二乐章的基本主题，而且也可能是贝多

芬《第五交响曲》终曲的一个主题的先驱。

最后乐章也是舞蹈性的。但是如果说在第一乐章中舞蹈性因素曾发展为英雄气概的话，那么，在终曲中这舞蹈性的主题却有另番效用：它快速的发展，巧妙的结合，主题动机在广阔音域和不同乐器的传递等——都赋予整个终曲一种幽默和欢乐的特性：

例127



这终曲用奏鸣曲形式写成，但它只有一个主题。

第四十交响曲

(g小调 K.V.550)

《第四十交响曲》的基调是：温柔真挚的抒情风味，如怨如诉的悲怆气氛，同时又充满着兴奋激昂的精神；它既是抒情性的，又是戏剧性的。这部交响曲有时也被称为“维特”交响曲，这是因为它直接反映了当时市民阶层知识分子对歌德在《少年维特之烦恼》这一部小说中所倾泄的思想感情——对日将衰亡的封建社会的腐朽和虚伪现象的种种反应，包括伤感和不满等。这部交响曲的乐队编配相当节省，它只有弦乐器组、木管乐器组和音响柔和的法国号而已，它不用小号，也没有定音鼓。

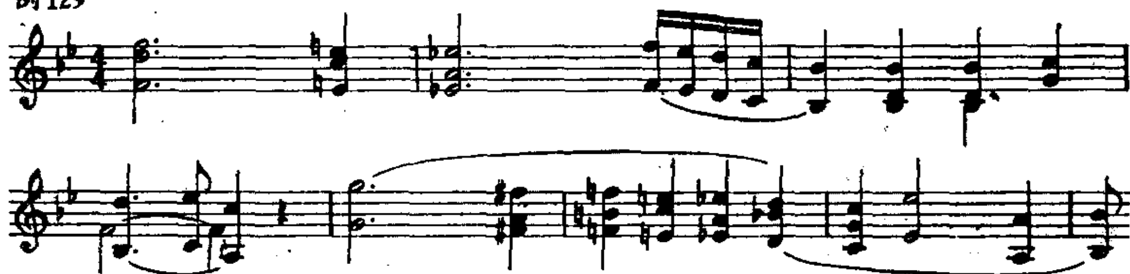
乐曲的第一乐章没有习惯的慢速度引子，它直接从歌唱性的抒情主题开始——在中提琴轻柔摆动的背景上小提琴倾诉衷情地陈述，情绪有点激动：

例128



这个象讲话那样深具表情的旋律流畅而宽广地展开着，它确实象一支歌剧的咏叹调，而不象交响曲快板乐章的主题。这个小提琴絮絮不休的声部逐渐地把一些木管乐器结合进来，最后甚至联合起整个乐队。情绪显得越来越紧张了。在全乐队强有力的音响浪潮过后，一个充满忧郁和沉思般的第二主题，由小提琴更加温柔平静地咏唱着，然后长笛和双簧管接着复奏。这里，前一主题那种激动不安的神情消失了，现在只有温顺和哀愁：

例129

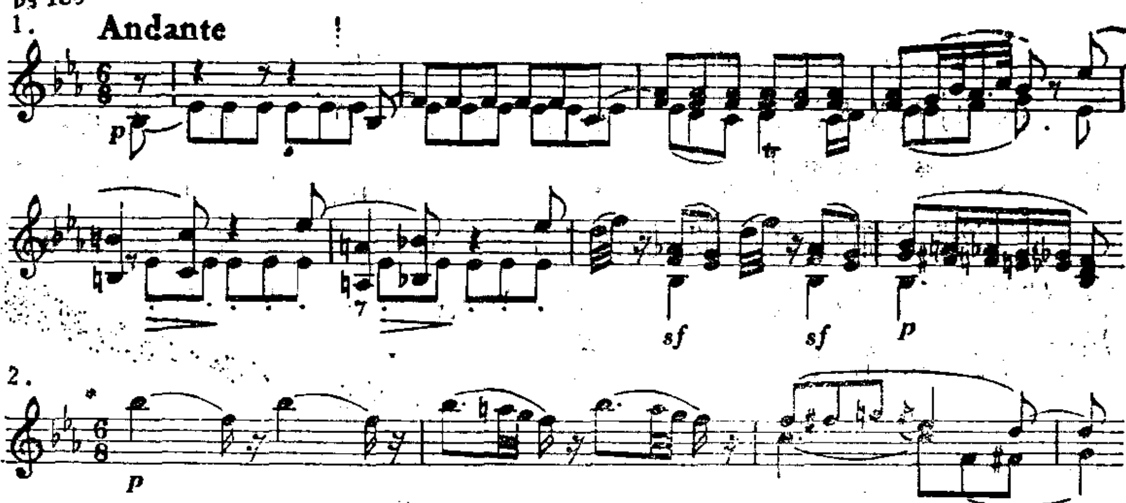


用奏鸣曲形式写成的这一乐章的发展，就以这两个主题的对置为基础：第一主题是热情、激动的，同时又是歌唱性的；而第二主题则更安谧、典雅，因其半音进行而显得更为精致。但在这一乐章中是第一主题占优势，可以看到在发展部中只有它在大显身手。

第一乐章的发展部一开始，调性就有急剧的变化，一个减七和弦和随后而来的下行三度进行，立即把第一主题转到一个很远的调性上——在 g 小调作品中，竟转到 #f 小调上去，由于这远关系的调性跳跃，引起了频繁不断的移调，以便能回到原先的调性上来。在这一发展部中，这样不稳定的调性，还有复调发展手法的采用，以及从主题分解出动机等手法，都是古典风格所特有的，其目的在于使音乐具有戏剧性和动力。在再现部中，按传统回到第一主题时，并没有带来安宁和晴朗，乐章的基本主题还是那样激越和不安，而第二个抒情的主题也显得更加阴暗而悲戚——第一乐章就在这样的气氛中宣告结束。

第二乐章——行板，也用奏鸣曲形式写成，两个主题很少有对比，都是明朗、平和而抒情的：

例 130



从上例可以看出：由三十二分音符组成的音型，是联系这两个主题的纽带，这富有特性的音型在连接段中占主导地位，在发展部中也获得紧张的戏剧性发展。

第三乐章虽然按传统惯例也叫做小步舞曲，但是它除中段的音乐外，却没有明显的舞曲性质：这一乐章的基本主题由于切分节奏的效果，更象是两拍子的；它具有那样刚毅严峻的特性，使人感到它离小步舞曲确实很远。乐章用复三段体写成，为了适应整个交响曲内容的需要，它的前后两段音乐，由于采用主题动机的分解、复调的模仿以及内声部的半音进行等手法而获得了深具戏剧性的紧张发展，这样，就使原先的小步舞曲形式实质上转变为体现出热情和激动的戏剧性小品：

例 131



乐章的中段移到同名大调上来，它同前后两段音乐形成对比，这中段主题纯粹是舞曲性的：

例 132



最后乐章也用奏鸣曲形式写成，它继续并完成了第一乐章的戏剧性发展。也许，在莫扎特的交响曲中，套曲的统一要算在这一部交响曲中表现得最为明显：无论在总的思想情绪内容方面，或者在乐章的结构方面，第一乐章和最后乐章都有许多共同之处，这样，就象是以这始末两个乐章为基点筑成了一座拱桥，从而促成了整个作品的完美统一。

终曲的第一主题本身就含有鲜明的对比因素，它的前半部音调柔和，只用弦乐器演奏，音响也轻(p)，而后半部音调威严坚毅，则动用乐队全奏，力度也强(f)：

例 133



第二主题抒情如歌，移到关系大调上，半音进行使它更显得精致玲珑，它同第一乐章的沉思而忧郁的主题也有点相似。

例 134





这部交响曲的第一和第四乐章的相似之处还在于：第一主题同连接段之间、第一主题同第二主题之间同样是对比性的，两个乐章的第二主题的音调结构特点也相类似，连呈示部的结束也完全一样。还有，两个乐章发展部的开始也几乎是相同的：在第一乐章中发展部从减七和弦开始，并引起基本主题的远关系离调；而终曲发展部开始时，除管乐器外的全乐队齐奏也有这种减和弦效果。在第一乐章和终曲中，下行的三度进行都使各自的第一主题在发展部中在远关系调中出现；在两个发展部中，都有频繁的移调，都因采用对位手法而显得调性不稳定，音乐织体显得更有动力。

这部交响曲可以说是莫扎特交响曲中最广为流传的一部。

第四十一交响曲（《朱必特》）

（C 大调　K.V.551）

莫扎特的这最后一部交响曲特别宏伟壮观，是光辉史诗般的杰作，因此一般常被称为“朱必特”——古罗马神话中的众神之神；俄罗斯作曲家柴科夫斯基还认为这部交响曲是“交响音乐的奇迹之一”。

这部交响曲刻划的形象是多方面的，但其中占主导地位的是英雄气概的戏剧性形象，其他的对比性素材，诸如抒情的动机、热情的迸发、轻松的诙谐和庄严的气氛，都是这基本的英雄气概的衬托。这里为了便于强调出这部交响曲的对比性特点，不但第一乐章，而且在第二和第四乐章中都采用奏鸣曲形式。这部交响曲第一乐章直接从第一主题开始，这主题本身首先就含有两个对比性因素：一个是庄严而英勇的号召，它是一种滑音列结构，即从属音上行到主音的进行，它那进行曲式的节奏和使用包括管乐器和定音鼓在内的乐队全奏，都是为强调这一主题刚毅有力的性格；主题的另一个因素则温柔

安谧，音响也更清澈轻盈，由小提琴奏出，好象是一种含糊其词的回答。这个主题在它的陈述中就用饱满的和弦、附点的节奏、下行的滑音列、力度的不断增长（从*f*—*ff*）等手法，发展了英雄性的因素，它的呈示几乎成为一首进行曲。

例135



乐章的第二主题是宽广如歌的咏唱，具有朴实欢愉的民歌气质，用属调（G大调）来表述，同前一主题形成对比。可以看到，乐章的第一主题虽然也有抒情的因素，但它主要是英雄性的；而在这第二主题中，它虽然纯粹是抒情性的，但在它的陈述中也有戏剧性的变化，那就是第一主题素材的闯入，它甚至取代了第二主题原来的发展。

例136



在呈示部的结尾出现另一个独立的旋律，这是属于生活歌曲一类的抒情性形象，它同前面出现的戏剧性段落构成对比，同随它之后

例137



而来的进行曲式动机也构成对比。(见例 137)

值得注意的是:英雄性的进行曲形象始终贯串着整个呈示部,即便是抒情性的主题也渗入了英雄性的动机。发展部以呈示部结尾的抒情主题和第一主题的分解为基础,它除主题素材的对比之外,还有各种不同调性的转换和对照,由于调性的不稳定和力图从远关系调回到原调上来,从而使这发展部获得了特别富于动力的发展。乐章的再现部按同样的顺序陈述呈示部的三个主题,所不同的只是都在这部交响曲原来的基本调性上。

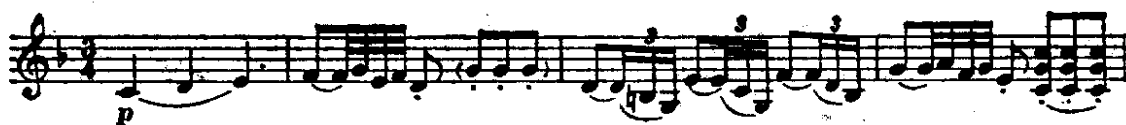
第二乐章——如歌的行板,之所以也采用奏鸣曲形式,是因为音乐的戏剧性内容的需要,这在乐章的第一主题中已经可以感到——在安谧平静的进行中出现了强力的和弦,还有,在进入第二主题之前的过渡中出现了小调的调式、减和弦和自由的切分节奏等都是。这个主题的形象同前一乐章相近,它的曲调进行使我们想起《第三十九交响曲》小步舞曲乐章的主题,它同贝多芬《第五交响曲》的最后乐章似乎也可以联系得上:

例 138



乐章的第二主题深具抒情性的特点,而且更真挚、纯净而明朗:

例 139



发展部由于着重发展了连接段的戏剧性素材,从而在全乐章中达到了最紧张而悲壮的程度。

第三乐章是传统的小步舞曲,但它的主题的半音进行却不是一般小步舞曲所固有的,这一点又使它稍稍接近于诙谐曲的性格。同

第一乐章的第二主题相比较，这一主题的半音进行恰成相反方向，这就是两个乐章之间的又相似又对置的特点，这也是促使整个套曲统一起来的因素之一。

例 140



最后乐章是整部交响曲的重心。这部交响曲的中心内容——英雄气概，继第一乐章之后，要算这终曲表现得最明显；所不同的是这最后乐章主要用复调的陈述方式来表达，可以说，这是奏鸣曲形式同三重赋格曲奇妙结合的一个范例。

这宏伟的终曲的第一主题起先还是用主调和声的方式来呈示，一般音乐学家都认为这主题是从格利戈里圣咏中引用过来的：

例 141



在这之后还出现了第一主题的两个副题，这些主题素材组成的一个赋格段，也就是音乐进入第二主题之前的连接段，在这里，实际上只有第一主题完全按赋格曲呈示段的原则进行，其他两个副题一下子就转为"密接和应"的形式。最后乐章的第二主题采用复调的写法，在它的呈示中就包括有前面赋格段中的两个主题素材：

例 142





发展部极为宽广，主要是发展赋格段里的几个主题素材，在这里，有动机的变形和综合，出人意料的调性对比——奏鸣曲形式同赋格曲的发展都结合在一起了。在略有扩展的尾声中，乐章中所有的五个主题按二重对位和三重对位的方式同时结合在一起——莫扎特动用复调音乐的全部手段以体现他的宏伟构思，这是他复调技巧的一个顶点。最后，用以结束这部交响曲的浓密的和弦，又一次强调这部作品始终贯串的那种英雄气概。

莫扎特的小提琴协奏曲

莫扎特的小提琴协奏曲在他的大量小提琴作品中占居主要地位。他的小提琴协奏曲风格典雅，旋律富于歌唱性，一般说来并不比他的钢琴协奏曲逊色。听了他的小提琴协奏曲，确实难于相信，这些作品是十九岁的青年写作的。

莫扎特的小提琴协奏曲共有六首，都同他在萨尔斯堡当宫廷小提琴师的演奏活动直接相关。从这些协奏曲中，可以明显看出他对小提琴技术的掌握在不断纯熟，他所创作的每一首新的协奏曲，都说明了他对自己的演奏有着越来越严肃的要求。他的前五首小提琴协奏曲，都在 1775 年的几个月时间内写成，只有第六协奏曲是在 1777 年创作的。据说他还创作了另外两首协奏曲，一首是在他死后(1799 年)出版的«♭E 大调协奏曲»(编列“第六”，K.268)，但音乐学家至今还在争论是否确是他的作品；另一首是到 1933 年才出版的«D 大调

协奏曲》，标题为《阿德拉伊达》(Adelaide)，但许多人认为这是膺品。

最早的小提琴协奏曲这种体裁是意大利小提琴家兼作曲家维伐尔第创造的，但那实际上只是一种小型的弦乐队作品，其中的所谓独奏小提琴声部(Violino principale)，并没有什么独立意义，作为一种独奏乐器，也没有可供发挥其技巧的广阔天地，充其量它只是作为乐队全奏间起连接作用的一个环节而已。从十八世纪下半叶开始，随着交响曲的迅速发展和小提琴演奏技术的不断改进，器乐协奏曲也有很大的变化：它的内容更深化，乐队色彩更丰富，独奏声部也更富于个性——就这样，逐渐形成了一种古典协奏曲的形式。那时，奥地利有一位作曲家，已经在自己的一首三乐章的小提琴协奏曲中，为原来的弦乐队添加进一些管乐器，而且，在第一乐章中还采用了以两个主题的对置和发展为基础的奏鸣曲形式，这种不同主题的对置是维伐尔第和巴赫从来不曾用过的。不过，当时的这种革新并没有稳定下来，只是到莫扎特才确立了古典协奏曲的这种范型。

莫扎特的协奏曲保留了过去三个乐章快——慢——快的对比形式，同时他还确定了第一乐章奏鸣曲形式的主题对比原则。他的协奏曲第一乐章一般都有两个呈示部，第一个先由乐队陈述乐章的基本主题素材，第二个才是独奏乐器声部的呈示。他特别明显强调独奏声部的作用，广为发展独奏乐器的技巧性表现，他使独奏乐器同乐队处于平等的地位，独奏声部甚至常常迫使乐队只起一种伴奏的作用，但是独奏小提琴从不“遮住”乐队。他对协奏曲这种体裁的看法还有一定的局限性，他认为协奏曲只为悦人耳目，演奏起来“不应该太难，当然也不是太过容易”，因为要使“音乐行家和音乐爱好者同样都能接受”。因此，在莫扎特的小提琴协奏曲中，不可能找到戏剧性的冲突和强烈的激情，它同贝多芬那种紧张的交响性结构相去甚远；这里，还只是小提琴的辉煌技巧同意大利式甜蜜如歌的音响的结晶。

为了强调小提琴协奏曲所固有的辉煌效果，莫扎特在他的小提琴协奏曲第一乐章尾声前的终止四六和弦之后，往往腾出一段时间让独奏者单独即兴发挥其表演技巧，这也就是通常所说的“华彩乐

段”。在他的小提琴协奏曲中，有时第二乐章和第三乐章也有这样的华彩乐段。可是，他自己的即兴演奏都没能保存下来，现代的小提琴家演奏莫扎特小提琴协奏曲的华彩乐段，是后来著名的莫扎特作品解释者大卫(F. David，德国小提琴家，1810—1873)、约阿希姆(J. Joachim，匈牙利小提琴家，1831—1907)、伊萨伊(E. Ysaye，比利时小提琴家，1858—1931)和克莱斯勒(F. Kreisler，奥地利小提琴家，1875—1962)写的。莫扎特小提琴协奏曲使用的乐队编制都很小，除弦乐器外，一般只用两个双簧管和两个法国号，偶而才加用两支长笛。

莫扎特的小提琴协奏曲虽然有它的艺术价值，但是在他去世后，这些作品几乎都给当时流行全欧的所谓法国乐派的作品排挤掉，只是到上一世纪四十年代，他的这些小提琴协奏曲才又重新受人注意。他的第一和第二小提琴协奏曲，带有浓厚的沙龙音乐的特点，一般很少有人演奏它；他的后四首协奏曲广为闻名，确实能够达到“行家和爱好者”都能接受的程度。

第三小提琴协奏曲

(G大调 K.216)

这首协奏曲的显著特点是：乐队伴奏声部有精细的发展，曲调进行非常清晰。由于前两首协奏曲的乐队声部太过简单，因此，莫扎特在这里力图使乐队诸声部都更各具个性，即让每一种乐器在音乐中都能现出各自的独特形貌。在这方面可以看到：管乐器在音乐中积极参与活动，它的作用加强了，弦乐器声部则采用一些变换色彩的做法，例如加用弱音器和拨弦奏法等，它的表现手法也丰富了。总的说来，在这首协奏曲中是乐队和独奏小提琴的对答占优势。

第一乐章采用小奏鸣曲形式，用传统的结构写成，即用乐队的四次全奏包藏着小提琴的三次独奏。莫扎特的其它小提琴协奏曲基本上都是采用这种图式，很少有较大的变化。

第一乐章的引子，为乐章准备好活跃的气氛，这是第一小提琴简明扼要奏出的乐章主题的基本形貌：

例143



乐章的两个主题都由独奏小提琴奏出，是带有节奏装饰的灵活流畅的旋律：

例144



音乐自由而坚定地进展着，各个主题素材构筑起全乐章的旋律骨架，组成了完整而清澈的音体织体，造成了连续不断进行的感觉。乐章以其朝气勃勃的乐观精神和典雅的形式吸引人们的注意。

第二乐章是一首柔情的“浪漫曲”，旋律气息宽广如歌，是莫扎特的抒情感人的篇章之一。乐章中，两支长笛取代了前后乐章的双簧管，它那佣倦的音响和带弱音器的弦乐器，都给音乐蒙上了一层忧郁和暝想的色彩：

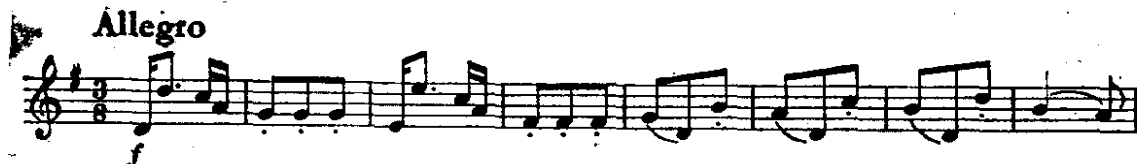
例145



管弦乐声部同独奏小提琴富于表情的对答，如同水彩画的精致色彩一般，在这里组成了一幅迷人的音画。这一乐章的音乐传达一种甜蜜的感觉，充满了温暖的感情。

第三乐章——回旋曲。这种形式的特点是：各种对比性的音乐形象不断在转换，但又始终返回到乐章的基本主题上来。下面就是乐章的基本主题：

例 146



乐章中，妩媚的田园诗同生动活泼的幽默感结合起来了。看来，莫扎特可能是受一种渴想发明创造的精神支配着。现在，回旋曲的基本主题停下来了，在音乐完全静息的这奇妙的一瞬间后，突然出现一支缓慢平稳的旋律（在 g 小调上），它带有民间音乐的特点，好象是在模仿古老的法国双人舞似的——这种舞蹈原来是用一种叫做诗琴的拨弦乐器伴奏的，在这里，则用弦乐器的拨弦来模仿：

例 147



不一会儿，这双人舞就被“斯特拉斯堡”的热情横溢的民间舞蹈旋律所打断：

例 148



莫扎特喜欢运用暗示同民间音乐创作保有联系的手法，这在十八世纪协奏曲创作中也是极为常见的。在他的小提琴协奏曲中，特别是在最后乐章的回旋曲中，我们时常可以听到类此的民间歌曲或舞曲的动机，这些特点使他的小提琴协奏曲十分近似他的嬉游曲或小夜曲。

这首协奏曲由于在终曲中采用了民间舞曲的旋律，所以莫扎特曾把它称为《斯特拉斯堡》协奏曲。

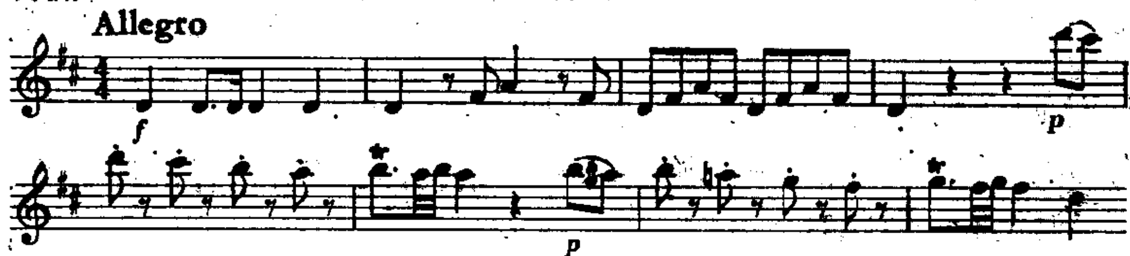
第四小提琴协奏曲

(D大调 K.218)

现代有一些音乐学家认为：莫扎特这首协奏曲同意大利作曲家波凯里尼大约在1768年间写成的《D大调小提琴协奏曲》有很多相似之处，因为只要把这两首协奏曲比较一下便可看出：莫扎特确实从波凯里尼的作品引用了个别旋律音调，而且两首协奏曲的形式结构也是相同的。不过，莫扎特虽然受过波凯里尼的影响，但是他具有真正的鉴赏能力，他知道什么是值得他仿效的艺术范例。因此，在莫扎特的这首协奏曲中，还是处处都显示出他的创作个性，有时波凯里尼还只有一些轮廓，莫扎特却已经使它明显成为独特的音乐形象，而且具备了宽广完整的形式。

这首协奏曲的乐队伴奏十分简洁，与其说乐队在同独奏小提琴对答，倒不如说它只是为独奏声部伴奏。这首协奏曲向前走出新的一步，表现在作者大力扩展独奏小提琴的声部，使它具有辉煌技巧的特性。协奏曲的第一乐章从一个有力的号召式主题开始，它带有军号合奏的特点，在莫扎特那个时代，这样的合奏往往就被称为“军队”的主题，它那典型的附点节奏，在莫扎特的其他协奏曲作品中也可以看到。

例149



乐章用变奏曲形式写成，它的最大的特点就在于拥有大量繁复的辉煌乐句。一般认为这首协奏曲的技巧方面要比音乐本身更占上风。当然，这里的技巧并非盲目的滥用，相反地，它成为一种源源涌出的动力，使整个音乐的发展生动而自然。

在第二乐章——如歌的行板中，独奏小提琴最明显地起着主导

的作用：同《第三小提琴协奏曲》慢板乐章不一样，这里已经完全不是独奏小提琴同伴奏乐队的“对话”，而是独奏小提琴在乐队的背景之上真正的“独白”。这纯粹是莫扎特的真情流露。

这一乐章用三段体加变奏的形式写成，其基本主题是：

例 150



最后乐章——回旋曲在其曲式结构方面，比《第三小提琴协奏曲》的回旋曲更复杂，同时也更具有即兴的意味。在这一乐章中，到处可以看到由一些好象偶然闪现的重音、装饰音、间奏和故意倒装的乐句组成的五光十色的舞曲旋律。回旋曲的基本主题轻盈秀丽：

例 151

Andante grazioso



回旋曲乐章的第二主题十分活跃，带有尖刻明快的三连音节奏型，接近于基格舞曲风格，它同前一主题形成鲜明的对比：

例 152

Allegro ma non troppo



这两个主题结伴在乐章前后两段各出现两次，而把乐章的第三主题夹在当中，因此这一回旋曲乐章的结构，可以用这样的图式来表明：ABAB C ABAB

例 153



最后乐章的第三主题具有十足的民间舞曲特性：旋律在一个持续低音(空弦)的背景上盘旋着，这长持续音完全是在模仿十八世纪一种叫做风笛的民间乐器的音响效果。模仿风笛的音响是十七——十八世纪法国小提琴家爱用的手法之一，他们往往喜欢运用到他们的奏鸣曲中去，莫扎特很可能是从他们的奏鸣曲中引用出这种手法的。

第五小提琴协奏曲

(A 大调　K.219)

《第五协奏曲》以其结构之独特而为人们所熟知。首先，它的第一乐章同一般的奏鸣曲形式快板乐章就很不一样。乐章开始时乐队全奏的一个强力和弦，好象是给音乐的第一次推动，在第二小提琴和中提琴匀整地簌簌作响的颤音进行背景上，第一小提琴以明确而强烈的音响带出引子的主题，它的进行仅是暗含着乐章第一主题的胚胎：

例 154



这个引子主题不知不觉地暂先转到后面典雅而戏谑的第二主题上去：

例 155



但是，乐队的引子突然给一个“诗意的插话”所打断，这是独奏小提琴的咏唱，它那富于表情的旋律带有朗诵调的特点，第一和第二小提琴用精致的伴奏音型随伴着它——这是柔板（Adagio）的一段穿插。只是在一个全体长休止后，独奏小提琴才奏出这一乐章热情充沛、坚定有力的第一主题，乐章的本身也只是从现在才正式开始：

例156



这个乐章在主题素材的紧张发展和配器的光辉效果等方面，都预示了这首协奏曲的技艺高超的规模，但是莫扎特在这里还只是停留在“媚情”的风格，其音乐所特具的“轻快”的特点、清澈的笔法和管弦乐色彩的选择都说明了这一点。

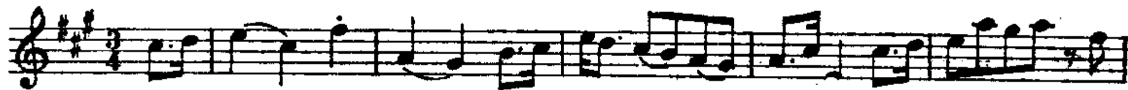
第二乐章的紧张情绪和丰富的感情，比前几首协奏曲的慢板乐章都有过之而无不及。在这一柔板乐章中，莫扎特以富有深度和力量的器乐旋律表达了精细而多样的内心活动。这是在莫扎特时代的人们对生活的热情和渴望的一种表现。

例157



最后乐章——回旋曲，是他创造性的独特表现之一。这回旋曲的主题，作者标明为“小步舞曲速度”，由独奏小提琴奏出，这是一个典雅而柔弱的旋律，带有故作风雅和忸怩作态的情调，这是戴假头发和穿箍骨裙的那个时代所特有的：

例158



这个舞蹈性主题每一次新的呈现，都装饰着最精致的旋律花纹——那些时而在乐队、时而在独奏小提琴上出现的新而又新的各种音乐动机丰富了主题的发展。但是现在，一个快速的间奏，两拍子的节奏，在a小调上，象踩着拍子那样富有热情的民间舞曲，打断了原来主题的进行，前面那样故作风雅的情调连一点影迹也没有了。现在，小提琴好象从伴舞乐师手里转给民间即兴演奏能手，音乐也从贵

族的小沙龙转到了大庭广众的自由天地中去。

例159



这一插段是根据十八世纪流行的所谓“土耳其音乐”的风格写成的，它描绘的民间生活画面，也是莫扎特在歌剧和舞剧中作出不少贡献的那种异国情调的音乐范例之一。但是，这里的所谓东方色彩并不是程式化的，也就是说并不仅仅在于采用那些“喧闹”的打击乐器，据某些匈牙利音乐学家说，由五个独立旋律组成的这段间奏，有些是莫扎特从他的舞剧音乐本身引用过来的，而其中的主要主题，却是匈牙利城市盛行的舞蹈音乐最早的记录之一。

民间的舞蹈场面突然也被打断了。现在又是小步舞曲的主题出现，它又把听者带回到“罗科科”风格的那种“媚情”的环境中来。

第六小提琴协奏曲

(D 大调 K.271a)

这首协奏曲在1777年间写成后埋没了一百三十年的时间不为世人所知，到1907年，才由德国的一位音乐学家根据柏林国立图书馆保藏的一分抄本第一次出版，同年，罗马尼亚小提琴家艾涅斯库首次演奏这首协奏曲，并为它写了著名的华彩乐段。由于在1799年出版的一首莫扎特的小提琴协奏曲(♭E 大调)编列“第六”，这首协奏曲初版时才编为“第七”，因此，后人有时也把它叫做《第七小提琴协奏曲》。

1777年，莫扎特在萨尔斯堡已经经历过多年难以忍受的屈辱生活，他正面临着这样的抉择，那就是努力挣脱这极大伤害他自尊的桎梏，逃出这外省偏僻的牢笼，试一试依靠自己的艺术和才能，过着自由艺术家的生活。莫扎特的青年时代结束了，为了生活，他付出了巨大的代价。这首协奏曲就是在这样一个转折时期，是他在即将进行的另一次想要打开生路的徒劳旅行之前写成的。

这时，莫扎特的创作出现了新的特点——戏剧性和心理刻划的深度，音乐语言也有深刻的改变。在这首协奏曲中广泛采用了半音进行，从而使旋律变得极为精致。和声(包括转调)也复杂化了；大调和小调的对比也更大胆；乐队的编制虽然同以前的协奏曲一样，但是对乐队的使用比前更充分、更全面。例如，管乐器的作用加强了，中提琴声部也具有较大的独立性，并获得了紧张的发展。独奏小提琴与乐队的相互关系也有变化：乐队的作用加强了，技巧性的独奏声部成为总的艺术构思的有机组成部分。小提琴的一些技巧性乐句，可以比作整个结构的点缀，它为作品增添光彩，又使音乐充满巨大的动力。

第一乐章——庄严的快板，用奏鸣曲形式写成，它的第一主题一开始就由乐队奏出：

例 160



这一乐章的第二主题是这样：

例 161



在乐章的主题中，英勇果断的特性同柔美温存的抒情味结合在一起，技巧性的段落极为精巧地嵌入音乐的结构中来，从小提琴技巧之复杂这一点说，这首协奏曲的第一和第三乐章，都大大超过了前面的几首协奏曲。第一乐章甚至可以说是莫扎特小提琴演奏技术的真正的百科全书——他伸展了小提琴的音域，直到最高的第九、第十把位，他采用双音奏法和复杂的弓法。在那时候，这些做法都是要引起不少非议和讥讽的。

第二乐章——行板，同他的其它小提琴协奏曲的第二乐章不一样，这里，不象是一首抒情诗，也不象是衷情的流露，它更接近于一幅音乐的风俗性画面，一幅保持古风的安宁闲逸的画面：

例 162



但是在乐章中段，在独奏小提琴带有惊人的表情性咏唱中，传出了表现痛苦的音调，其激烈的程度甚至接近于戏剧性的叫喊。

最后乐章是传统的回旋曲，它所反映的情绪有如一个人撇开了个人紧张的戏剧性体验，而在同周遭生活、自然和人的接触中找到了休息和乐趣一样。这个回旋曲是莫扎特旋律最丰富的乐曲之一，它的主题非常淳朴，同时又具有节奏刚毅有力的冲动和精神饱满的情绪。这里，共有十个主题的奇妙结合，其中有一个主题是从他的舞剧中的加伏特舞曲引用过来的，它本身也是一支捷克民间旋律的改编曲。

这首回旋曲的基本主题是：

例 163



莫扎特的钢琴协奏曲

协奏曲这种体裁产生在意大利，起先多半是用小提琴作为独奏乐器而同乐队进行“竞奏”，稍后才出现古钢琴的协奏曲。最早的钢琴协奏曲创始者是巴赫，但是在他的这类作品中，竞奏的原则还不太明显，只是钢琴同乐队轮流演奏，而且独奏钢琴声部也没有足够的技巧性发挥。巴赫的两个儿子为钢琴协奏曲的发展都做出贡献：埃曼纽尔着重发展音乐的交响因素，并加深其戏剧性对比；赫里斯齐安则致力于改善钢琴独奏声部的技巧，强调钢琴的歌唱性，并创造了所谓“如歌的快板”风格。为了寻求钢琴的歌唱性音质，终于导致钢琴本身的改革——旧的拨弦方式被新的击弦所替代。莫扎特在1777年初次看到这种钢琴，就很喜欢用这种新乐器演奏，在他的钢琴协奏

曲中，汲取了巴赫两个儿子的创造成果，他采用交响发展的手法使独奏同乐队的声部保持均衡，从而使戏剧性的对比和发展同歌唱性的技艺结合在一起。

莫扎特的钢琴协奏曲约有几十首，早期的协奏曲只是把老一辈作曲家的钢琴奏鸣曲改编成为独奏和乐队演奏的作品。他的钢琴协奏曲出版过的共有二十七首，其中有一首是为两架钢琴而写的，另一首则用三架钢琴。他在1773年创作出第一首比较有独立意义的钢琴协奏曲，但他的大部分协奏曲是在同萨尔斯堡大主教决裂后迁居维也纳时，从1782—1786年的五年内写成的——指从第十一至二十五钢琴协奏曲共十五首。后来，他在1788年和1791年才又写了《第二十六协奏曲》和《第二十七协奏曲》。

莫扎特对协奏曲创作有他自己的见解，在介绍他的小提琴协奏曲一文中已经说过。但是，他的钢琴协奏曲既有共同的特点，同时每一首协奏曲的内容又互不相似。他的音乐总是表现比较单纯而自然的感情，用他自己的话说，要直接“扣人心弦”。他的协奏曲也是这样。除了少数的例外情形，他并不喜欢表现那种激烈的冲突，而戏剧性的感情常常用音乐素材的出人意料的转换和对照来表现——满怀的喜悦或者平静的诉述有时会被激越的热情所打断，眉开眼笑的欢乐变成忧郁的沉思，急剧向前的进行转换为抒情的静观等。象这样，在艺术上的反应速度之快，骤然产生的意境之明确，以及急剧转换的形象之清晰，都是十八世纪即兴演奏艺术的精华所在。

莫扎特的钢琴协奏曲保持传统的三乐章图式：第一乐章总是比较戏剧化，第二乐章一般是忧郁的浪漫曲，第三乐章——回旋曲，是各种生活舞蹈场面的出奇变换。

第一乐章用所谓奏鸣曲形式写成，其音乐的发展以三五个到七八个互有联系的不同形象的对置为基础。古典的钢琴协奏曲同小提琴协奏曲一样，它的第一乐章也有两个呈示部，第一个呈示部由乐队奏出，它的全部主题，包括第一主题之后常有的连接段和第二主题之后的小结尾在内，都保持在乐章的同一个基本的调性之中，这是它有别于交响曲的地方。第二个呈示部从独奏钢琴进入时开始，在古典协

奏曲中这时独奏声部常同乐队结合在一起，它多半在曲调或节奏上变化反复前一呈示部的素材，有时也加进新的主题或动机，但有时也完全不重复前一呈示部中的那个基本主题。第一乐章的发展部一般都比较紧凑，但是这里又是各种意想不到的主题变化、移调和表现技巧的广阔场所。再现部综合了乐章的所有主题，也保持在同一个基本调性之内，在再现部结束前，也有一段时间让独奏者发挥其即兴演奏技巧，即华彩乐段。这样，在第一乐章中乐队的全奏一般总有四次：一是组成第一个呈示部的一大段时间，二是进入发展部的过渡，三在华彩乐段之前，四则用以结束整个乐章。

第二乐章主要采用歌曲体，借以充分发挥钢琴的"如歌"的特点，但其中有时不免留有那种"媚情"风格的痕迹。第三乐章又是莫扎特发挥其辉煌即兴演奏技巧的广阔场所，其音乐的基本特征是活跃、急速而欢愉，有时这漫无节制的欢乐暂时会被田园诗或者忧郁的插段所打断，但这一时的偏离反而更衬托出原来那些戏谑和无所忧虑的形象的主导作用。

莫扎特的钢琴协奏曲虽然各有其特点，但由于作品内容的差异，其艺术价值也不等同，因此流传的程度和范围也不一样。

第十五钢琴协奏曲

(♭B 大调　K.450)

这首协奏曲精心发展了技巧性因素的特点，用作曲者自己的话说，是要"演奏者费大力气的协奏曲之一"。这种技巧性的因素，在这首作品中大大促进了饱满激昂情绪的表达。

第一乐章从温和安谧的音调开始，它的第一个主题确是安然自在的，其旋律进行极为典雅，乐队中管乐器组同弦乐器组的对置更强调说明这一点：

例 164



随后在连接段中出现的新主题，坚毅有力，用乐队全奏，带有进行曲的特点。这进行曲式的节奏后来还继续保持着，但是在第二主题出现时，节奏重音已为切分音所代替，旋律音调既象唱歌又象说话一般，第二主题由弦乐器组反复奏出，它所塑造的是抒情的形象：

例165



接下去用以结束第一个呈示部的结尾段，又逐渐转回到前面那种刚毅活跃的形象上来，它在节奏和音调方面同上面的连接段都相接近。这里，我们之所以要比较详细地叙述第一个呈示部的音乐结构，因为象这样的音乐发展进程和形象转换，在莫扎特的协奏曲中是很典型的，尽管每个作品的内容可能不一样，但音乐素材的对置却是共通的。在第二个呈示部中，钢琴独奏有很多装饰，第一主题的演奏显得比前更加活跃生动，但是抒情的第二主题却引退了，在这里形成了一个新的主题，它更热情，也更有劲；这第二个呈示部中的第二主题的轮廓，更明显突出进行曲的气质。这一乐章的发展部极短，色彩也变了，都转到小调上去。再现部概括和综合全乐章的所有主题，再一次肯定这一乐章的紧张和乐观的特性。

第二乐章用变奏曲形式写成。在莫扎特那个时代，这种形式的时行写法，是用各种各样的乐句去装饰变奏曲的主题。但是莫扎特并不喜欢为技巧而技巧，他力图使这里的每一次变奏都深具个性，使音乐的发展保持统一。他还用另一个精采的手法以丰富每次变奏，即不但充分发挥钢琴一切技巧的可能性，而且充分发掘乐队中个别乐器或个别乐器组技巧的可能性。这一乐章的主题是一种沉静的、瞑想情绪的表达：

例166



上例是主题的前一乐句，由弦乐器奏出，它的后一乐句结构相同，由钢琴加以变奏。这一乐章只有两次变奏，再加上一段结尾。在第二次变奏的乐队全奏同钢琴的相互呼应之中，出现过戏剧性的因素，但没有紧张化，这一乐章仍以钢琴的诗意般沉思的乐句作为结束。

第三乐章以军号合奏的音调为基础，法国号模仿猎号的吹奏，起主导的作用，在莫扎特那个时代，类此的音乐都叫做"狩猎"音乐（"La chasse"）。这一乐章从钢琴奏出的急速有力的主题开始，钢琴的音型也是军号合奏的模仿：

例167



在乐章中，有难度很大的跳跃、八度的乐句以及复杂的节奏型——所有这些，确实都要使演奏者"费大力气"。独奏者在这里不仅常常没有乐队伴奏，而且还有两个华彩乐段。总之，这一乐章有不少富于表情的传神之笔。在再现部之前的一个插段，调性从A大调到同名小调，然后再突然转回到原来的♭B 大调，这也是十分美妙的。

第二十钢琴协奏曲

（d 小调　K.466）

这首协奏曲是迄今最常演奏的莫扎特协奏曲之一。贝多芬对这首作品的评价很高，曾亲自演奏过它（除此之外，贝多芬没有演奏过别人的任何协奏曲），他和勃拉姆斯还分别为这首协奏曲写过华彩乐段。这首协奏曲内容丰富，形象深刻，形式宏伟，就其交响发展的规模上说，实际上并不比他的交响曲逊色！

莫扎特的音乐都有与其内容相适应的调性，他的钢琴协奏曲表

现庄严有力的用C大调，辉煌的场面用D大调，清新和精力充沛的情绪用F大调，欢愉而刚劲的形象用G大调，抒情而明朗的诗篇用A大调，朴质感人的美用♭B大调，宏伟堂皇的气氛用♭E大调，只有表现独特的戏剧性构思，他才用小调（d和c）。这首d小调的钢琴协奏曲深具戏剧性的激情，可以把它同莫扎特在创作这首协奏曲的前一年写成的《d小调幻想曲》和在这后三年产生的《g小调交响曲》，都归入反映所谓“维特”精神一类的作品，视作“狂飙运动”的产物。

第一乐章从乐队呈示部第一主题开始，音乐立即满布着阴暗的情绪——这是只由弦乐器组在低音区演奏的主题，小提琴和中提琴用切分节奏提供了如同颤慄一般的不安背景，大提琴和低音提琴则以滑音列的方式奏出威武的召唤：

例168

Allegro

小提琴
中提琴
大提琴
低音提琴
p

弦乐器组的这种戏剧性情绪，逐渐由法国号、然后是大管和双簧管参加表达。情绪逐渐增涨，最后在乐队全奏的连接段中出现的新主题，其感情之强烈颇近悲剧性的程度。同第一主题相对比，随后出现了木管乐器对答式咏唱的伤感动机。第一呈示部在突如其来的安谧气氛中结束——这个结尾段的音乐素材是第二呈示部的结尾段的先现，是歌曲性的抒情形象，略带忧郁的神态，含有生活音乐的音调特征，这个主题是整个作品的音调基础，这首协奏曲通过它而获得套曲结构的统一。

例169



钢琴独奏发展了这个主题，并突然地转回到第一主题去。在第二呈示部中，钢琴声部具有较大的独立意义，它的第二主题转到大调上，有如光明和希望的形象，其节拍和音调都同上例中的抒情形象相近，也有生活音乐的特点：

例170



乐章的发展部以两个主题的相互对置为基础——乐章开头所强调的那种惊慌不安的进行和钢琴独奏开始进入时的抒情乐句形成的对置共反复三次，戏剧性的发展也因调性的明显转换而加剧（F—g—♭E—f—g—A）。在再现部中还是主题的轮番交替，只是钢琴独奏的那个抒情乐句给删掉了，而代之以更加热情而激动的华彩乐段。

第二乐章是一首“浪漫曲”，充满真诚恳挚的感情，莫扎特特别为这一乐章取上这样的名称，这在十八世纪的器乐协奏曲中是不曾有

过的，看来，他可能是为了强调这一乐章的抒情特性，用以同前后乐章构成对比，虽然在音调上它同前后乐章又有联系。这一乐章由三个乐段组成，前后两段素材相同，音乐的进行温柔抑郁，但完全是安宁平静情绪的表达，有如在吉他轻微摆动的音型伴奏之下，在明朗的夏夜之中咏唱的一支小夜曲：

例171



但是在乐章中段又闯入前一乐章的那种惊慌不安的情调，隆隆作响的背景，管乐器紧张的音响效果，钢琴独奏慌乱的乐句，弦乐器组断然的惊心动魄的和弦——所有这些奇特色彩的运用，都反衬出前后两段音乐的恳挚及其旋律的气息之宽广和流畅。

最后乐章——回旋曲的基本主题又把音乐带回到激动不安的氛围中，这个主题先由钢琴奏出，然后再由乐队复奏，它不断地反复，从而得到了积极的交响发展：

例172



乐队全奏紧张地发展了这一主题，然后又回到钢琴的独奏，这是

抒情的动机，同第一乐章的第二主题的特性有点近似：

例173



音乐重又回到基本主题后，先在钢琴上然后在木管乐器上又出现了一个热情的 f 小调主题，这时钢琴声部的音型一直在戏剧化，当它突然进入高潮时，又意外地现出了乐章的第四主题——象阳光焕发那样生机勃勃和欢乐的F大调主题：

例174



接下在华彩乐段之前可以看到乐章四个主题的依序反复，但是调性都有变化，即基本上都在d小调上。但是在华彩乐段后，莫扎特突然用光辉的D大调改变音乐的色彩，双簧管、大管和法国号极有魅力地共同奏出这无忧无虑的第四主题，钢琴也接着演奏它，长笛还用更明亮的声音歌唱它。欢乐的情绪一直有增无减，钢琴的乐句扩充了更大的音域，管乐器的重音戏谑地穿插进来，到音乐接近结束时，完全是一片欢乐的情绪。

第二十三钢琴协奏曲

(A大调 K.488)

莫扎特在1786年写成的这首协奏曲，同他的另外两首小调协奏曲（«d小调第二十协奏曲»和«c小调第二十四协奏曲»），可以说是他的钢琴协奏曲中最出色的三首。这首协奏曲，就其内容来说，同«d小调协奏曲»全然相反：在«d小调协奏曲»中，充满着激动人心的不安情绪，而在这首最抒情的协奏曲中，每一个乐章的音乐都是诚挚、

温暖和热忱感情的表达。

为了适应这首协奏曲总的构思的要求，第一乐章的两个主题并没有按照传统的方式进行对置，而是彼此十分相似。而且，紧接在这两个抒情主题后出现的连接段和结尾段的曲调，也只是更加热情、更加强烈，依然没有产生对比或矛盾。钢琴独奏的特点是特别富于歌唱性，配器也是这样，充分利用了弦乐器组和木管乐器——特别是单簧管如歌的音响。

第一乐章第一主题从流畅安谧的叙述开始：

例 175



第二主题最显著的特点是亲切而又热情：

例 176



乐章的第二个呈示部同前一呈示部一样紧凑，并没有带来别的新内容。但是在发展部的开头，在一个短暂的休止后，弦乐器以其稍微压低的音响咏唱一个田园风味的新主题：

例 177



这新主题的一些素材还曾转到木管乐器上，钢琴则用一些轻快的乐句为之装饰。在再现部中还由钢琴和单簧管及大管先后演奏这个主题，直到一个小高潮过后，这一主题还为华彩乐段的呈现做好准备。结束这一乐章的小结尾音响温存，力度逐渐减弱。

第二乐章的音乐柔美安谧，但有点伤感，它的基本主题以意大利民间舞曲——西西里舞曲的节奏为基础：

例 178

Andante



随后出现的第二主题旋律具有朗诵调的特点:



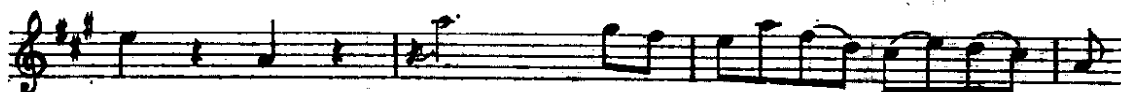
乐章用三段体形式写成,中间一段转入A大调,音响更为明亮,最后一段音乐的再现有所减缩。

第三乐章——回旋曲,同前面两个乐章不一样,规模相当扩展。莫扎特以其成熟的创造才能和大量的旋律组成了这一乐章,它的急速的发展尤其令人瞩目。这一乐章的音乐,充满了各种不同特性的形象和情节的变换,是作者的歌剧终场中所特有的。而且,这里一切都为明朗的阳光所照耀,满溢着蓬勃的活力。这回旋曲乐章的结构,类似奏鸣曲形式,也有三个大段落和一个小结尾,它的基本主题是欢乐情绪的充分表达,在它后出现的另一个主题,则是回旋曲主题的重要补充:

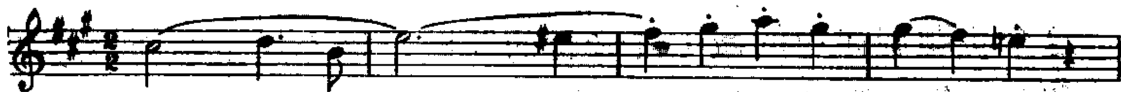
例 180

1. Presto





2.





在这回旋曲主题每一次反复出现的过程中,共嵌入三次小调的插段(e、#f 和 a),但由于这些穿插的乐句都很有活力,因此并不冲淡

原来欢乐的情绪。在乐章中还有一个十分引人注意的曲调，也是欢乐情绪的表达，而且显得更无可遏制似的，由于它是在第一和第三段结束时呈现，因此带有结尾段的意味——开头它由钢琴奏出，法国号嘹亮的音响与弦乐器的拨弦为之陪衬，后来则转到木管乐器上。事实上，最后它成为一个真正的结尾段结束了这首美妙的协奏曲。

例181



第二十四钢琴协奏曲

（c小调　K.491）

这首协奏曲在1786年与《A大调协奏曲》同时写成，初演时，其中的第二乐章曾根据听众要求重演一遍。就作品的戏剧性内容之丰富和交响发展之深度上说，它在十八世纪的协奏曲中也是相当突出的一首。而且，在乐队编制上，在当时也是够“庞大”的——这里除弦乐器组外，还有长笛、双簧管、单簧管、大管、法国号、小号和定音鼓。

第一乐章一开始就由弦乐器组同大管齐声奏出一个充满悲剧性激情的主题：

例182



这个主题旋律中的减七度音程的跳跃，接奏这主题后半段的双簧管和单簧管的黯然的音色，都使音乐的进行显得更沉重和紧张。在这第一个呈示部中，这一主题借助全乐队饱满的音响，有时在定音鼓紧张的节奏背景的衬托下，着重塑造起主导作用的英勇、刚劲的形象。在这一呈示部中，第二个主题省略不用，只是出现过一个抒情的动机，音乐的发展也只是在这一片刻稍稍有所偏离而已。乐章的第二

个呈示部从钢琴独奏进入时的一段动人的朗诵调开始，乐章的基本主题仍然只由乐队奏出，但它的个别因素曾渗入钢琴的声部，再因为钢琴声部有一些歌唱性的音型给予陪衬，第一主题的性格却有所和缓。同时，钢琴声部的第二主题，由两个彼此十分相似的抒情旋律组成，都在♭E大调上，使已经和缓的情绪又得以继续保持下去：

例183



同第二呈示部一样，乐章的发展部也从钢琴独奏的动人的朗诵调开始，它同乐队的那个悲剧动机相对置——整个戏剧性的冲突在这发展部中达到了高潮。在再现部中包括了乐章的全部主题，而且在华彩乐段之前，在定音鼓紧张的强调之下，还有一个比前更强有力的新高潮出现。最后，在尾声中紧张的情绪突然消失，钢琴独奏一反惯例又出现了，它的乐句在定音鼓提供的不安的滚奏背景和由单簧管与大管隐约传出的悲剧浪潮的余音衬托之下，逐渐地消逝了。莫扎特为这首协奏曲所写的华彩乐段没有保留下来，但很多作曲家，如胡美尔(Hummel, 1778—1837)、勃拉姆斯、圣-桑和布松尼(Busoni, 1866—1924)都力图填补这个空白。

第二乐章本身就含有对比的形象。第一段以钢琴独奏的诚挚主题——♭E大调气息宽广的旋律吸引了人们的注意：

例184



在乐章的中段，是双簧管、长笛和大管的“三重奏”同钢琴声部的竞奏，音乐转入c小调，具有更悲戚感人的特性。虽然钢琴在乐章开始时奏出的乐句和缓了激动不安的情绪，但是，如怨如诉的音调一直贯穿下来，甚至在色彩更明朗的下一段(♭A大调)中仍然如此。这里，依然保持竞奏的原则，那就是管乐器同钢琴、弦乐器相对置。最后一段是开头音乐的重现，但有所压缩。在诗意般的尾声中，钢琴奏出一支色彩绚丽的旋律，大管的音型与弦乐器轻盈的拨弦伴随着它。

第三乐章用变奏曲形式写成，它的主题很有特点：象进行曲一般的气质，附点的节奏，都同第一乐章中间的音乐有些接近.

例 185



这乐章共包括六次变奏和一个相当扩展的尾声，但是尽管各次变奏形式多样，经常创新，它的最主要的特点，还是在于英勇和刚劲这一方面。乐章的主题开始时采用乐队全奏的方式，保持适中的进行速度，主题由两个乐句组成，上例引出的是它的前一乐句。第一变奏由钢琴奏出，但它提供的只是主题的精确轮廓，而在随后的变奏中，通过对置和竞奏，主题形象的揭示才越来越充分。在乐章开头的全奏中，主题的进行曲式的描绘，曾被钢琴的音型所冲淡，但是在第

例 186



三变奏中，钢琴则完全赋予它以英雄性的特征。(见例 186)

这次变奏成为全乐章戏剧性的中心环节。在后来的发展中，变奏曲主题有时以轻快的姿态出现，虽然还是保持进行曲的节奏(如第四变奏，♭A大调)，有时在主题的基础上产生出抒情的形象或者田园风味的动机(如第六变奏，C大调)。但是后来，主题在乐队中重又恢复它原来的形貌，钢琴独奏则以其技巧性的乐句为之装饰，这段疾速飞奔的音乐直接导入尾声——这尾声因其尖刻的节奏和大胆的和声转换十分近似幻想性的诙谐曲。

第二十六钢琴协奏曲(《加冕》)

(D大调 K.537)

这首协奏曲在 1788 年 2 月间写成，据传初演于德累斯顿，当时莫扎特还根据听众要求把第三乐章重演一遍，但初演具体时间不详。1790 年 10 月为庆祝利奥波德二世加冕，莫扎特在法兰克福又演奏这首协奏曲，自此它一直被称为《加冕协奏曲》。这首作品是最通俗易解的协奏曲之一，因此流传很广，虽然它的内容并没有达到作者的优秀创作水平。比如说，在第一乐章中，一些华彩技巧的运用就过多了些，但是，从音调昂扬振奋和表现节庆欢乐的构思上说，可以认为它倒是作者所创始的所谓“维也纳协奏曲”的范型。

第一乐章从弦乐器奏出的基本主题开始，这是具有快速勇猛的进行曲气质的旋律：

例 187

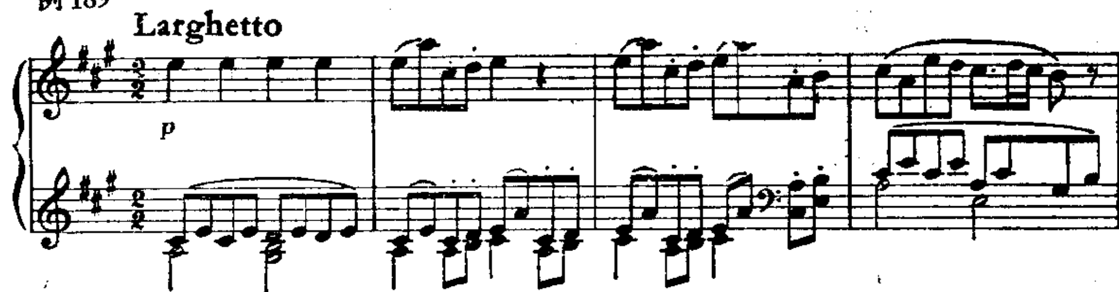


由于整个乐队加入演奏，力度在大大增强，但一会儿立即又转换为室内乐那般清明的音响。随后，第二主题出现了，它共由两支旋律组成，一个典雅妩媚，一个抒情如歌：



钢琴以同样明朗的音响一开始便奏出这乐章的第一主题，而第一呈示部典雅的第二主题再现之前，在钢琴乐句的旋涡中还可以听到一个如歌的新动机。在乐章的发展部中，钢琴大大发展了前面乐队的那一乐句，赋予它小调的形貌，并在紧张的呼应中引到一些远关系的调性中去。全乐章以胜利的号声作为结束。

第二乐章类似《第二十协奏曲》中的“浪漫曲”，但在这里都是欢乐情绪的表达：



旋律象泉水汩汩般地涌出，而且每一次新的曲调出现，都比前者更加美妙。这一乐章的结构比较简单：前后两段基本相同，中间一段是钢琴相当扩展的独奏，同时勉强可以听到弦乐队的伴奏。

第三乐章的艺术价值较前两乐章是有过之而无不及，但它的情绪内容却完全两样。这是技巧辉煌的回旋曲，它的基本主题轮廓鲜明，具有进行曲的气派，其音调接近第一乐章开头的动机：

例190



这主题后来还结合进其它一些鲜明突出的动机。在主题动机的转换中，即在终曲的音乐发展中，莫扎特象一个善于讲故事的人那样，用一系列骤然出现的节奏和调性，使听者惊叹不已。

莫扎特的歌剧序曲

歌剧是莫扎特创作的主要体裁之一，他从十一岁起到他生命结束的那一年，都一直在写歌剧——在他短短的一生中，共写了十七部歌剧。在1780年前创作的早期歌剧，采用当时欧洲已经形成的各种风格，但主要是意大利的风格。他在歌剧创作领域中的最高成就，是在他一生的最后十年(1782—1791)完成的。他在这一段时间创作的歌剧，同样采用各种不同的风格，其主要作品有：两部德国歌唱剧——《后宫出逃》(1782)和《魔笛》(1791)，采用德文剧词，剧中用对白以取代朗诵调；一部意大利喜歌剧《费加罗的婚姻》(1786)，采用意大利文剧词，但以奥地利民族文化传统为基础；最后是一部把音乐悲剧和喜剧的最重要特点熔为一炉的新型歌剧《唐·璜》(1787)。

莫扎特的歌剧反映了当时进步的社会思想和伦理思想。反封建的倾向在歌剧《费加罗的婚姻》中表现得特别明显和直截了当。莫扎特的歌剧序曲同样充满戏剧的形象，是一种具有标题因素的管弦乐作品，常在音乐会上独立演奏。他的早期歌剧序曲主要按意大利序曲传统的三段体写成，他的优秀的歌剧序曲多半运用奏鸣曲形式，有时，也象他的歌剧咏叹调那样，省略了其中的发展部。

歌剧《后宫出逃》序曲

(K. 384)

莫扎特的歌剧《后宫出逃》原名叫《贝尔蒙德和康斯坦莎》，1782年7月在维也纳民族剧院作为德国民族歌剧第一次上演。全奥地利的进步人士都热切盼望自己本国艺术能够挣脱外国强霸势力的长期桎梏，把这次演出看作值得庆幸的大事，热诚地欢迎它。随着这次演出，在1783—1784年又连续在布拉格、曼海姆、波恩、莱比锡、萨尔斯堡等地上演，都获得很大的成功。歌剧《后宫出逃》可以说第一次为德国民族歌剧打开了广阔的发展道路，成为德国歌唱剧发展中最主要的一个里程碑。德国作曲家威柏甚至认为它在莫扎特丰富的歌剧遗产中是最完美的一部。

这部歌剧的故事发生在十六世纪的土耳其。西班牙贵族贝尔蒙德的未婚妻康斯坦莎和她的女仆，被海盗抢去卖给土耳其巴夏，贝尔蒙德和他的仆人为了营救她们而潜入巴夏宫廷，但是当他们策划使康斯坦莎从后宫出逃时，不幸被卫队捕获，巴夏决计把他们全都处死，但在最后一刹那间，巴夏忽然宽宏大量，释放这四个人，并让他们回国。

这部歌剧运用大量民间曲调写成的旋律，随着各种不同场面的变换，时而诚挚而抒情，时而充满悲戚和不安，但它最主要的特点却是乐观、爽朗和充满朝气，这种情绪在序曲一开头就可以感觉到：

例191



这是序曲第一段的快速度主题，它的进行曲式的节奏和力度的尖锐对比（*f* 和 *p*），都是为的表达音乐的漫无节制的欢乐、机灵和神

速，而这些都是真正的喜剧音乐所特有的。序曲的中段转为抒情的行板，作者在这里采用贝尔蒙德咏叹调的旋律，好象预告剧中人物的出现一样，他把旋律放在小调上，使它产生更多的悲戚和忧郁之感：

例192



在这抒情的中间一段后，又回到开头那种炽热的欢乐，准确地重复头一段的整个音乐素材。但这里却没有一般喜歌剧传统所特有的喧闹结束，整个序曲最后的一些乐句，音响静谧而清朗，它不知不觉地转入歌剧的开头一场。

十八世纪的歌剧音乐写作，还没有出现所谓地方色彩的问题，因此，在歌剧《后宫出逃》的音乐中，莫扎特并不着重表现东方的特点，他只是在乐队中引用土耳其大鼓、钹、三角铁和短笛，这些乐器在当时的交响乐队中都是很少用到的。

歌剧《费加罗的婚姻》序曲

(K. 492)

博马舍的喜剧《费加罗的婚姻》，描写作为第三等级代表的平民费加罗，同觊觎他那美貌的未婚妻的贵族主人之间的斗争，最后以他的机敏而取得胜利。博马舍以令人笑不由己的喜剧形式，展示了现实生活中贵族与第三等级的冲突，明确强调果断机智的平民比那些荒淫的贵族老爷来得高明。博马舍的这部社会性喜剧在1789年资产阶级革命前夕的法国，对封建贵族制度的揭露和讽刺起着很大的作用，成为第三等级手中的革命旗帜，拿破仑曾经认为《费加罗的婚姻》的上演已经是“在进行中的革命”了。

博马舍的喜剧在帝国的维也纳是禁止上演的，因此，当莫扎特决

定选取这个题材创作歌剧时，由于检查制度的限制和歌剧体裁特点的关系，删掉了一些讽刺性的场面，激烈的革命性内容因而有所冲淡，但是原作的基本思想依然保留了下来，还是让那愚蠢而又放荡的贵族老爷同获得胜利的聪明仆人进行对照，并以此作为整个剧情发展和音乐描写的基础。

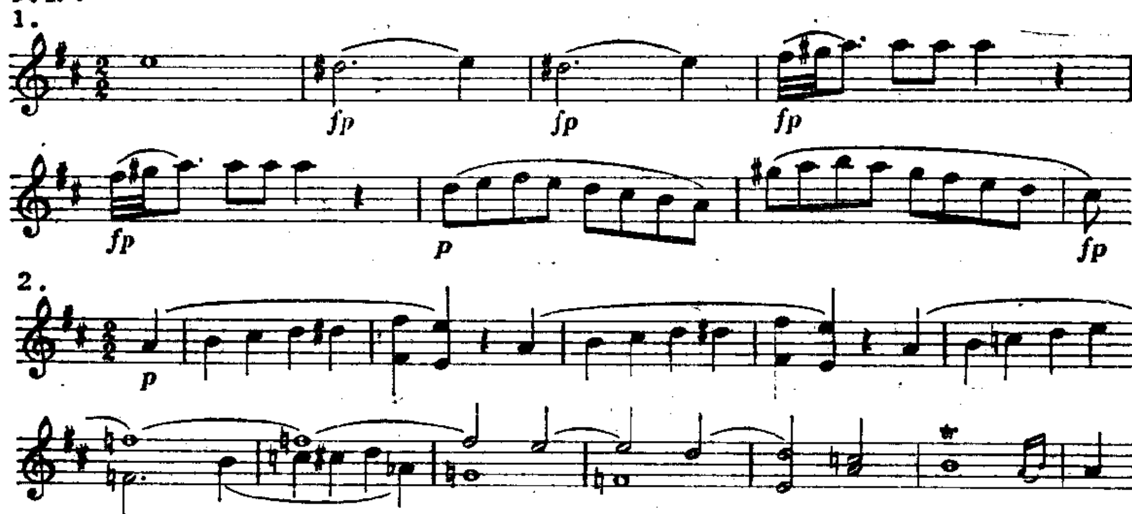
《费加罗的婚姻》剧情发展的全过程，都在紧张的一天之内，在序曲中则用极快的速度来反映剧情发展之急剧，博马舍把他的这部喜剧同时取名为《狂欢的一日》实在并非偶然。看来，序曲并不从歌剧的音乐主题直接取材，但是，序曲音乐总的特点和风格，它的旋律进行的样式，以及它的音调结构，都同歌剧本身有深刻的联系。这首序曲用奏鸣曲形式写成，但省略其中的发展部。这可能是因为一般在发展部中，常常要分割出主题的动机，并进行种种远关系的转调，这就会妨碍音乐的急速进行。

序曲开始时，小提琴奏出的第一主题疾走如飞，几乎不容易抓得住它，然后，它转由木管乐器咏唱，再接以全乐队向前直冲和刚劲有力的进行：



呈示部的第一主题就是这样表述的，它的素材在后来还得到了很生动而自由的发展。呈示部的第二主题转到属调上，它有两个旋律反复不止，有执拗不挠的意味：

例194



呈示部的小结尾还出现了新的旋律，它的进行优美、细腻：

例195



序曲的再现部重复呈示部的所有主题，但都在原来的主调上。歌剧《费加罗的婚姻》序曲就是用交响乐的手法，言简意赅地体现了这部喜剧所特有的那种轻松而无节制的欢乐，以及它那进展神速的节奏，这段充满生活动力而且效果辉煌的音乐本身，具有相当完整而独立的特点，因此它可以脱离歌剧而单独演奏，成为音乐会上深受欢迎的传统曲目之一。

歌剧《唐·璜》序曲

(K. 527)

1787 年，莫扎特在布拉格指挥演出《费加罗的婚姻》和《布拉格》交响曲后，又为布拉格的剧院创作了新的歌剧《唐·璜》。同年，这部歌剧在布拉格首次上演，深受当时本来就十分了解和赏识莫扎特的布拉格观众的热烈欢迎。

唐·璜是中世纪西班牙传奇的一个专爱寻花问柳的胆大妄为的典型，这个人物在许多文学家和诗人（例如莫里哀、拜伦和普希金等）的创作中，有着不同的处理。在莫扎特的歌剧《唐·璜》中，这个人物同

样充满了矛盾，他既厚颜无耻，但又勇敢、机智，不信鬼神；他利用自己的魅力欺骗了许多村女和小姐们，但他终于给鬼魂拉进了地狱；他本质上是一个否定的人物，但又有生命的活力这样一些正面的特点。在莫扎特的歌剧中，这种错综复杂的结合不但表现在唐·璜本身，歌剧中其他悲剧性人物和喜剧性人物的对置也反映了这一点。为此，莫扎特把他的这部歌剧叫做“愉快的戏剧”(Dramma giocosa)，强调这是内容深刻的音乐悲剧和喜歌剧的统一体。歌剧中的登场人物，以唐·璜和为了保护自己的女儿而被唐·璜杀死的司令官为中心。剧中一切情节和人物的安排，都是围绕着这个中心而发展，都是为使这两个中心人物的矛盾加深和尖锐化。因此，莫扎特在这部歌剧中采用新的表现手法，即把唐·璜和司令官的音乐主题编织入其他人物的音乐描写之中，从而创造出一种纵横交错和极其独特的主导动机的范型。歌剧《唐·璜》还把生活和哲理的因素揉合在一起，着重于人物的心理刻划，它为十九世纪大为发展的音乐心理戏剧开创了先例。

这部歌剧的中心思想，在它的序曲中已经有了具体的反映。在这里，莫扎特使两个完全对立的形象互相对置——司令官是对生活和义务持严峻态度的体现者，而唐·璜则是只顾个人自由和对享乐贪得无厌的代表。这首序曲用奏鸣曲形式写成，它的引子篇幅较长，几乎是完整地引用歌剧终场司令官石象在唐·璜家的晚宴上出现的场面的音乐。引子主题开头威严可畏的和弦，描写石象沉重的步履；中提琴上的不安进行，表达了唐·璜因石象的出现一时呆然若失和预感不妙的神情；管乐器用长音代替司令官那从容不迫的冰冷而又阴森的宣叙调：

例196





这个主题的小调调性、切分音、反复的节奏型，象寒风呼啸那样上上下下的音阶式进行，以及在这一音响凄厉的背景上管乐器的严峻的音调，仿佛预示出等待着那个不思改悔的罪犯的悲剧性结局。在这首序曲中，主要描写司令官形象的引子主题同呈示部形成了强烈的对比，这种对比规定了整个乐曲的发展。音乐的特性变得越来越凶险，越来越具悲剧性，当它达到极度紧张的时刻，引子的音乐逐渐平静下来，好象消融在太空中一样。神秘的幻象消失了，它让位给唐·璜的乐天和玩世不恭的形象：

例197

Molto allegro



这是呈示部的第一主题，充满生命力和火热的情绪，是乐观和愉快的形象，序曲的主体主要也就是体现唐·璜这一富有吸引力的复杂形象。在这里，主题的疾快的速度，极其清澈的笔法，使这一切都显得十分轻快、活跃和明朗。但是，在呈示部中也出现过矛盾，它的第二主题的形貌就有明显的对比——它开头的齐奏音响强劲有力，而小提琴则用轻快的逗弄性音调回应着它：

例198



序曲的发展部主要以第二主题为基础，依然是固执而有威胁性的动机同轻浮、胡闹的动机的对置。现在，开头陈述时的那种轻快和

辉煌的效果逐渐被坚决和猛烈的音响排挤掉，调性色彩和配器变得越来越紧张。序曲中的这一激动人心的戏剧性段落，很自然的是同歌剧中唐·璜为追求享乐、排除阻碍的场面紧相呼应。在再现部之后并没有独立的结尾，音乐变得越来越清澈，后来它停留在新的调性——F 大调的属和弦上，不知不觉地把音乐转入歌剧的序幕，就这样，莫扎特使序曲同歌剧直接联系在一起。

歌剧《魔笛》序曲

(K. 620)

莫扎特在 1791 年创作的歌剧《魔笛》，同年 9 月在维也纳首次演出，两个月后，莫扎特便去世了。

莫扎特的最后一部歌剧——《魔笛》，重又采取用德文剧词和插有对白的德国歌唱剧的形式，这是作者梦寐以求用祖国语言写作歌剧的另一次体现；歌剧《魔笛》是深具哲理意味的德国民族叙事歌剧，作者运用通俗易懂和引人入胜的神话剧的形式，体现了越来越吸引着他的那种道德理想，即智慧战胜愚昧，光明战胜黑暗，善良战胜邪恶的乌托邦。

1789 年法国大革命激动人心的消息传来时，奥地利虽然远在革命之外，但是革命思想还是在社会上一部分最进步的人们当中引起共鸣，他们团结在一个以“自由石工”为代号的共济会组织周围。当时奥地利共济会的任务，主要是在国内进行宣传教育，发展民族文化，反对天主教教会所灌输的种种迷信。当然，共济会的这种宗旨并不具有真正的革命性，但是，它的抽象说教，例如平等、博爱以及人与人之间的友好相处等，依然使许多人心神向往。莫扎特是共济会的会员，他为共济会写过一些大合唱，共济会会员结成相互间的“兄弟”关系这一点，在他的《魔笛》中也得到了独特的体现。

《魔笛》的剧词取材于维兰(Wieland，1733—1813)的一首幻想诗《鲁鲁》，但它的情节和人物在保留原作的基本思想的基础上，都作了自由的改动，其中结合了其他一些文学史料和民间传说的内容，它的故事十分离奇和稚气，情节的发展也有不合逻辑之处；它的中心情

节叙述古埃及一个叫塔米诺的王子，同他所爱慕的少女帕米娜的爱情经历，他们两人在捕鸟人帕帕杰诺和智慧与光明王国主宰、明哲的祭司萨拉斯特罗的帮助之下，在紧急关头还依靠魔笛的魔力，经受了种种严重考验，最后终成眷属。

歌剧《魔笛》的音乐最显著的特点是非常明朗，充满欢乐和兴高采烈的情绪，其中戏剧性的段落相当之少。歌剧中广泛采用民间音乐的曲调，对乐队和合唱声部的处理，以其色彩之无比丰富和多样著称。贝多芬十分喜爱这部歌剧，认为它在莫扎特的歌剧中是最优秀的一部。

《魔笛》序曲用奏鸣曲形式写成，它的引子一开始就把听者引入歌剧形象的基本意境，开头三个强力的和弦，是智者萨拉斯特罗光明王国的象征，这样的和弦在发展部开始前和歌剧第二幕中还可以听到，在整首序曲中只有这些庄严的和弦同歌剧音乐主题有着直接的联系。紧接在这和弦之后出现的旋律，其音响犹如呼唤一般，又有点神秘之感，仿佛在揭示什么重大事件的序幕.

例199



整个序曲由两个明显对比的段落组成：开头这段缓慢的引子庄严肃穆，是崇高理性世界的写照，但它所占篇幅十分简短；第二个段落是奏鸣曲形式的快板部分，用以体现神话中欢乐的气氛，是整个歌剧乐观内容的交响概括。这段快板的第一主题急速、轻快、有力，它先在小提琴上出现，然后跑遍乐队所有声部；它按复调的方式（赋格段）来发展，时而在长笛的高音区露面，时而在中提琴声部出现，而当它转到大管声部时则带有温厚的幽默感。这主题的连续不断、无休无止的飞快进行，使音乐仿佛变成一片没完没了的沙沙簌簌声一

样，莫扎特就是这样来描绘神话世界的活跃、明朗、但多少有点神秘的气氛：

例200
Allegro



第二主题不知不觉地在属调上出现，因为第一主题在低音区伴随着它，而在这种不同主题的结合中，它却显出更为平静和更为柔和、抒情的特点，有点接近于塔米诺和帕米娜的爱情主题：



发展部以第一主题为基础，这主题素材获得了特别活跃和急速的发展，它不断地在各种不同的调性上移转，但最后在再现部中还是回到原来的♭E大调上来。在《魔笛》序曲中可以看到，其中并没有善与恶的力量对置，也找不到象《唐·璜》序曲中那样尖锐的对比；整个乐曲好象是一股源源涌出的水流，它是光明和美好生活的体现。

贝 多 芬

(Ludwig van Beethoven 1770—1827)



德国作曲家路德维希·凡·贝多芬在1770年12月16日生于莱茵河畔离法国国境不远的小城市波恩，他的祖父是波恩宫廷乐队的乐长，父亲是合唱队的歌手。贝多芬的父亲由于急想把他培养成为第二个莫扎特，从小就逼着他学习钢琴和小提琴，十二岁时他已经能够自如地演奏，而且还担任了管风琴师聂费（Ch. G. Neefe 1748—1798）的助手。他早年的音乐教师中，只有聂费使年青的贝多芬真正扩大了艺术的视野和了解到巴赫父子的一些优秀钢琴作品。此外，聂费还设法引导他到维也纳就教于莫扎特。他在维也纳先后跟莫扎特、海顿、阿尔勃列希兹贝格（J. G. Albrechtsberger 1736—1809）和萨利耶里等人学习，为时虽然很短，但给他老师印象很深：莫扎特听过他演奏之后，就预言有朝一日贝多芬将震动全世界，海顿也一下子就察觉到贝多芬那与众不同的独立性格和见解。

贝多芬很早便开始过着劳动生活，他有很多职务，又要为不少学生授音乐课，但他还是孜孜不倦地自学——他自修古文，阅读历史文献和文艺作品，包括普路塔赫、荷马、莎士比亚、莱辛、莫里哀、席勒和歌德的著作，同时还研究哲学，有一个时期还在波恩大学旁听过哲学系的课。他在波恩时结识了知识分子勃莱宁一家，在同勃莱宁的密

切交往中，还接触到当时许多著名的教授、作家和音乐家，接触到“狂飙运动”的思潮。他的民主思想在法国大革命前几年已臻成熟，但在革命年代中成长尤为迅速；1789 年法国资产阶级革命进步的思想意识给他很多启发，从而奠定了他的人文主义世界观的基础——深信人类平等，追求正义和个性自由，憎恨封建专制的压迫。维也纳古典乐派中的三位著名作曲家，他们的生活年代虽然相当接近，但是贝多芬同海顿和莫扎特显然并不属于同一个时代。海顿一生备受凌辱，他偶而虽也激怒过，但他总是逆来顺受，当时进步的文学思潮和革命情绪都很少能使他激动，他的音乐同斗争也是永远绝缘的。莫扎特精神上遭受的苦难并不比海顿少，他虽敢于反抗，宁愿贫困而不能忍受大主教的侮辱，但在他的音乐中，在那充满阳光和青春活力的欢乐的背后，往往还是可以感觉得到一种痛苦、忧郁和伤感的情绪。只有贝多芬，他不但愤怒地反对封建制度的专制，而且用他的音乐号召人们为人类的自由和幸福而斗争。

贝多芬在波恩时期(1782—1792)的创作，大都是一些小型的钢琴曲、重奏曲和歌曲等，这一时期可以说他还只是处于创作的准备阶段——为了密切地观察和研究生活中的伟大变革，为了总结十八世纪的音乐成果并运用它来反映那急剧变化的现实，为了选择适合于他的个性特征的新手法，所有这些都需要花费时间和精力去进行紧张的探索。他在维也纳最初十年(1792—1802)的创作，比较著名的也只有《悲怆》、《月光》和《克罗采》奏鸣曲及《第三钢琴协奏曲》等。在这期间，他对社会与政治诸问题又有进一步的理解，已能意识到他努力探寻的目标，从此他的创作进入了成熟时期，即他的创作的“英雄年代”(1803—1812)。

贝多芬在完成了紧张的创作探索并找到了他以前仅只是远远窥见的目标之后，便焕发出巨大的工作热情，创作出大量优秀的作品——《第三》至《第八交响曲》、《第四》至《第五钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《黎明》和《热情》钢琴奏鸣曲、歌剧《费德里奥》、悲剧《埃格蒙特》的配乐。他这一时期的创作，以《第三交响曲》(英雄)为开端，决定了这一时期的创作的总的特性：他以英勇斗争的思想作为这

些作品总的构思，反映了英雄生活的各个方面;这些作品充满了对人的理性和力量的炽烈信心，阐明了生活的目的和达到这目的的道路。这些作品都可以归入世界艺术文化的伟大成果之列。

贝多芬在维也纳的后一阶段，由于欧洲正经历着严重的政治反动时期，即梅特涅的反动统治特别猖獗的时期，他的创作也暂时呈现颓势(1813—1817)，他在这时候创作的一部分作品，虽然在"维也纳会议"中曾经轰动一时，内容却很空洞贫乏。从1818年起，在贝多芬一生的最后十年当中，他又创作了一些很有独创性的作品，包括一些钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏、《庄严弥撒乐》、还有一部总结了他一生的创作活动的《第九交响曲》。

贝多芬晚年的生活十分困难。《第九交响曲》的演出虽然获得了辉煌的成果，引起了听众如狂的欢乐，人们五次以雷鸣般的掌声对他表示敬意，但是这次成功实际上没有给贝多芬带来半点东西，他的艰难的物质生活状况丝毫也没有改变;早在1816年他的耳朵已经全聋，后来他的健康情况又显著恶化，再加上他的侄儿给他无穷无尽的麻烦和折磨，他终于在1827年3月26日在维也纳辞世。他死时没有一个亲人在他身旁，但是在同月29日下葬时却形成了群众性的一个大浪潮，所有学校全部停课表示哀悼，有两万群众护送着他的棺柩，他的墓碑上铭刻着奥地利诗人格利尔巴采(Grillparzer，1791—1872)的题词:"……当你站在他的灵柩跟前的时候，笼罩着你的并不是志颓气丧，而是一种崇高的感情;我们只有对他这样一个人才可以说:他完成了伟大的事业……。"

贝多芬是世界艺术史上的伟大作家之一，他的创作集中体现了他那巨人般的性格，反映了他那个时代的进步思想，它的革命英雄主义的形象可以用"通过苦难——走向欢乐;通过斗争——走向胜利"加以概括。他的作品，从简单的歌曲到最复杂的交响曲，都同民间音乐有着各种各样的联系。因此，他的作品既壮丽宏伟而又极朴实鲜明，它的音乐既内容丰富，同时又易于为听众所理解和接受。他音乐中那种无比新颖而有深意的内容，都要求他改革并扩大了一些曲式结构原有的容量和深度:他的《小提琴协奏曲》、《第四》和《第五钢琴

协奏曲》，实际上是交响曲与协奏曲的美妙结合，它使协奏曲这种体裁进入到一个新的历史发展阶段；他的交响曲的奏鸣曲形式快板乐章具备空前宏伟的规模，例如，他的《第三交响曲》(英雄)的第一乐章，比莫扎特篇幅最长的《第四十一交响曲》(朱必特)的第一乐章，几几乎长了一倍；他的《第九交响曲》的最后乐章引进了合唱，这也是有史以来的第一次。

恩格斯在论述十八世纪末德国状况时，曾评价贝多芬为德国音乐最兴盛时期的代表者，认为这个时代的每一部杰作都渗透了反抗当时整个德国社会的叛逆精神，他还把贝多芬的作品视作革命英雄主义艺术的典范，并说贝多芬的《第五》和《第三交响曲》是他最喜爱的作品。贝多芬也是列宁最喜爱的作曲家之一。列宁的朋友和党内同志、钢琴家依坦莎，每次应列宁之邀在钢琴前坐下来之后，用不着问他，就开始弹奏贝多芬的作品，列宁一听到贝多芬的音乐就会容光焕发起来。就说《热情》和《悲怆》奏鸣曲，列宁不知道听过多少遍；贝多芬戏剧作品中的英勇斗争和巨大的感情表现，也是列宁非常珍视的。贝多芬的音乐集中体现了他那个时代广大人民群众的痛苦和欢乐、斗争和胜利，因此它过去总是那样激励着人们，鼓舞着人们的斗志，即使在现在也是人们所感到亲切的。

贝多芬的交响曲

交响音乐是贝多芬创作中最重要的一个领域，其中占首要地位的是交响曲。贝多芬的革命精神正是在交响曲中得到了最完美的体现。

贝多芬的交响曲以表现革命斗争的英雄为中心，这在当时最能激动人心。贝多芬曾说过："我们的时代需要精神健壮的人物。"因此，他作品中的主人公，已经不是少年维特，而是埃格蒙特；不是调皮的苏珊娜，而是勇敢的列奥诺拉；不是机智的费加罗，而是革命斗争的英雄。他把英雄的主题放在他的交响曲中的首位，赋予他所表现的英雄以哲学家与战士的品格和思想家的头脑。他所塑造的英雄

生活在人民中间，把为人民争取自由作为生活的目的，他为实现正义的事业而战斗，他在同敌对势力的斗争中甚至牺牲了自己，直至赢得了斗争的胜利。

贝多芬的九部交响曲，都在十九世纪初写成。他到三十岁才开始创作第一交响曲，他的全部交响曲创作历程将近四分之一世纪。他的九部交响曲可以比作一篇完整的大型交响叙事诗——描写英雄生活的长篇史诗，其中虽然没有故事情节贯串，但个别篇页都是英雄生活的描绘，都揭示出英雄的活动和思想的各个侧面。贝多芬总是让英雄处在一切最重要的问题之间——英雄和他的斗争，英雄和大自然，英雄和他的内心世界，英雄和人民等等。在各个不同的交响曲中，虽然所涉及的只是其中某一个比较突出的主题，但是它们彼此之间又有着相互交错的密切联系。《第一交响曲》好象是英雄青年时代的景象，是新生力量和光辉理想的表现。《第二交响曲》虽然也还是表现英雄的青年时代，但已经有行动的意志和建立功勋的渴望。《第三交响曲》体现了贝多芬理想中的英雄形象、英雄的生活和斗争，以及英雄为崇高的目的而死的思想。《第四交响曲》揭示英雄的幻想——沉溺于个人体验和感情的世界，以及在安宁环境中的休息。《第五交响曲》重又提出英雄斗争的意义和目的这一重大主题，英雄同人民一起通过斗争走向胜利。《第六交响曲》是另一个新的主题——英雄与大自然，体现出英雄对大自然的哲学式理解和大自然对人的思想感情所起的影响。《第七交响曲》也可以叫做英雄和人民，但在这里并不是斗争，而是节庆欢乐的心情使英雄同人民结合在一起。《第八交响曲》又回到那种比较平凡的日常生活印象的世界。最后，《第九交响曲》宣告了贝多芬理想的目的——全人类的团结友爱。

贝多芬的创作的构思之宽广，形象之宏伟，感情之深邃，对比之鲜明，都使他偏重于采用并扩充奏鸣曲形式；同时，他创作的形象丰富多样，运用在他的每一部作品中的奏鸣曲形式又各有其特点。他对奏鸣曲形式的处理，在音调和形象上都达到了内在的统一——他不仅在一个乐章的范围内使各个主题形成相互间的统一，而且在整

个套曲的不同乐章中也是这样。例如，《第三交响曲》第一乐章第一主题的英雄性号角式的音调，也在其他乐章中出现，《第五交响曲》第一乐章的第一主题甚至起了主导动机的作用。他还把歌剧创作的戏剧性手法应用到他的交响曲创作中去，使交响曲成为一种深具戏剧性的器乐体裁；他把交响曲中原来的小步舞曲乐章改为诙谐曲，扩大了表现力的范围。

贝多芬的交响曲具有新颖的风格，在配器方面也有十分明显的反映。他的交响曲使用的乐队以完整的双管编制为基础。木管乐器方面，本来在海顿和莫扎特的交响曲中还难得看到的单簧管已经确立了它的牢固地位，铜管乐器声部不用长号，由两个法国号和两个小号组成。他只是在个别交响曲中，才添加了短笛、低音大管和长号，在《第九交响曲》中甚至用到四个长号。他很重视木管乐器，让它演奏十分重要的声部，他的《第一交响曲》已经明显表露出这个特点。值得注意的是：由于配器上的不同处理，他的《第一》和《第七交响曲》虽然都是双管编制，但其音响效果却迥然不同。

第一交响曲

（C大调　作品第21号）

贝多芬创作《第一交响曲》的确切年代已经无从查考，一般只知道在1800年4月间他在一次公开演奏会上亲自指挥这部交响曲的首次演出，因此估计这部作品大约是在1799年年底写成，那时候他已近三十岁。

贝多芬的《第一交响曲》充满了海顿和莫扎特一辈所特有的音调，在很多方面继承了海顿交响曲的传统。例如，它那风俗性形象、幽默的舞蹈性因素、室内乐型的乐队、典型的“组曲”式结构——所有这些都使它接近于早期维也纳乐派的作品。特别是它那奏鸣曲形式的构成手法，例如，各主题在内部有明显划分，在发展部运用动机分割的原则等等，尤其近似海顿的交响曲。的确，《第一交响曲》同他后来的交响曲很不一样，这里还没有《英雄》交响曲的巨人般昂首阔步的步调，也没有《第五交响曲》的斗争激情和《第七交响曲》中那种狂

热的欢乐，更没有《第九交响曲》的宏伟气魄。概括地说，构成交响曲的实质性内容，即贝多芬要求交响曲应该具备的基本素质；包括真正的英雄性气息，作为一个公民的热情，莎士比亚的幽默，米盖朗琪罗的威力，都还没有成熟的体现。即便如此，这部交响曲第一次演出时，维也纳听众也已经感觉到其中的一些崭新的特点。这部交响曲用奏鸣曲形式写成的第一乐章，虽然还是依照传统惯例先有一段慢速度的引子，但这一段引子却是异乎寻常的。首先，引子的第一个和弦就很有趣，它由弦乐器组用强力的拨弦奏出，在它之后只留下管乐器阴影般轻微的长音。再说，作为乐章开始的这个和弦，又不是乐章主调(C 大调)的主和弦，而是它的下属调(F 大调)的属七和弦，而且在短短的几个小节之内，它从F大调转从a小调经G大调最后才进入乐章的主调——C大调。贝多芬一反当时所严格遵守的传统惯例，很有特色地先从一些不稳定的乐思开始，从而使在此后出现的稳定的音调显得更清新有力。这个新奇的做法，虽然引起当时维也纳一些老理论家的非议，但是他在下一年间创作的《普罗米修斯》序曲，却照样从这样的和弦开始。这纯粹是贝多芬式的构思，它说明了在这部交响曲中，贝多芬比他的先辈更富有想象力，在形式和细节等方面也更有独创精神。

在这段引子的那些不稳定的和弦之间，插进一个短小的优美乐句，它为乐章基本主题的出现先做准备。在这里，一切都朴实无华，既没有什么庄严的戏剧性内容，也没有任何神秘阴郁的征象；它充满了青春的明朗而亲切的音调，象白昼的光辉一直照耀着整部交响曲。

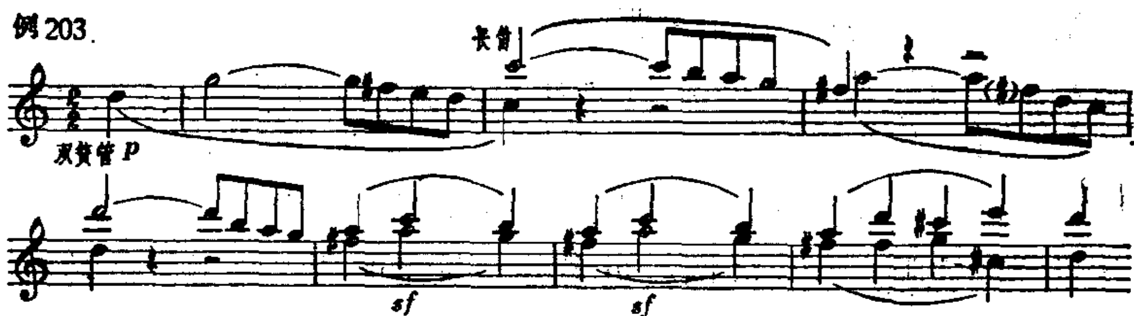
第一乐章的第一主题从一个由三个音组成的动机发展而成，这主题的强有力的节奏型以及在主题内部的发展手法，在当时也是很新颖的：这主题由于主音的不断重复和整个动机紧张地向上发展，使主题具有一种充满毅力的特性，因此显得格外鲜明：

例202



这个轻快的“舞蹈性”主题先由弦乐器轻柔、灵活地奏出，当管乐器的和弦两次把它转到新的阶段之后，它的第三次反复便发展成为全乐队的强奏——海顿式的最简单的和声构成的乐队全奏。随后，由下行的曲调进行组成的第二主题出现了——这是双簧管和长笛简短的对答，比较素朴而秀丽，有如十八世纪古典风格的范例，它同前一主题构成对比：

例203



同第一主题一样，这第二主题也转入惯有的简朴而活跃的全奏，在此后出现一个色彩全然不同的小插句，这是双簧管在低声部隐约可闻的第二主题的回响伴奏下奏出的沉思而羞怯的小调旋律，它使呈示部的音乐增强了对比。这一乐章的发展部贯串着第一主题的各个动机，它的步调快速，色彩不断急剧地转换着。在再现部中，第一主题的音响由于有铜管乐器的支持而显然增强，最后，在尾声中，这一主题以其庄严而富于青春活力的号角合奏，肯定了它那豪迈的气概和充满毅力的形象在全乐章的主导作用。

第二乐章——如歌的行板，仍按奏鸣曲形式写成。乐章的气氛宁静、幽雅，是多情善感的表现。乐章的第一主题优美且适于用赋格曲的形式来表达，它先由第二小提琴奏出，然后是大提琴，但是当第一小提琴声部进入时，对位的叙述立即转换为简单的和弦伴奏。这主题的曲调进行流畅而朴质，没有什么复杂的装饰：

例204



第二主题更加典雅妩媚，它先由第一小提琴奏出，逐渐结合进一些木管乐器：

例205



在呈示部的结尾处，贝多芬为这一宁静的形象世界带来了戏剧性因素——在由典型的装饰性旋律构成的小插句中，它那特殊的乐队效果特别引人注意：伴随着第一小提琴奏出的三连音主题的，是弦乐器和管乐器轮番交替的一些轻盈的和弦、小号的八度持续音，以及定音鼓的轻声的附点节奏。象这样神秘的、勉强听得出来的伴奏，也贯串着整个发展部，至于衬托第二主题的动机，它的音响逐渐增强，然后又逐渐消逝。在再现部中，第一主题结合着许多对位声部，从而添加了不少新的表现力。

第三乐章实际上是一首诙谐曲，但是贝多芬也许为了迎合当时的传统习惯仍然把它标明为小步舞曲。在整部交响曲中，这一乐章可以说是最大胆、最"贝多芬"式的；它的风格和气质同十八世纪真正的小步舞曲全然不同。疾快的速度，断续的音响效果，频繁出现的节奏重音，急剧的力度对比，特别是突然的转调和近于恶作剧的瞬息休止，都强调出音乐的活跃和激进等特点，都是贝多芬诙谐曲的特征。这一乐章用传统的三段体形式写成，它的基本主题是一个上行的音阶，节奏并不复杂，却很扣人心弦：

例206



最后乐章的魅力显然并非来自贝多芬，而是来自海顿。终曲所有的主题，总是那么愉悦而又那么自制，处处可以感到《伦敦》交响曲的作者那种古板而戏谑的笑容；在引子最初的几个小节里，就可以感到贝多芬是有意要逗听者发笑的，他故意装出一副严肃的样子，

慢条斯理地先从谱架上拂下三个音符，然后是四个、五个、六个、七个，最后是整个八度的一列音阶，然后突然折回。于是，那欢乐的主题便随着出现了：



看来，这短短几个小节的引子确有必要，因为它起了一种缓冲的作用，否则，在那极为辉煌的诙谐曲乐章之后，这终曲主题就显得平淡无味了。这里的音乐纯粹是回旋曲性质的，因为它完全符合海顿所创立的舞蹈性和幽默感终曲的精神。但是这终曲却用奏鸣曲形式写成，呈示部的第二主题是感情真挚的喜剧性旋律，用一组悲壮的重音结尾。



在发展部中，第一主题的音阶式乐句跑遍了弦乐器组的各种乐器，高潮一个接着一个，其潮峰一次比一次为高，最后，在尾声中以雄壮的音调结束这部交响曲。

第二交响曲

(D大调 作品第36号)

柏辽兹在评述贝多芬的《第一交响曲》时，曾经说过："这还不是贝多芬，但我们很快就要看到他！"的确，继《第一交响曲》之后，只隔两年时间，贝多芬的《第二交响曲》在1802年间就写成了。这两部交

响曲虽然同在他创作的早一阶段写成，同样反映英雄的青年时代，但二者之间却有原则区别。《第二交响曲》标志着他同旧世界艺术的决裂，他在形成新的交响乐风格方面跨出了这决定性的一大步，确实使人误以为这两部交响曲的创作时间至少相距十年呢！

1802年，贝多芬正经历着个人精神上的危机：他的身体很不健康，疾病一直无法减轻，他的耳聋正在加剧，他同朱丽叶之间的爱情破灭，他甚至已经立下了遗嘱。但是，就在经历着个人苦难和绝望的当头，他开始理解到一个人的真正使命，意识到对社会和人民大众的神圣义务。他在这一阶段的书信中曾经写道："是艺术，是她留住了我。啊！我认为，在我还没有完成交给我的全部使命以前，就离开这个世界，这简直是不可能的。""我要扼住命运的咽喉，决不容许它毁灭我。"因此，在他精神最忧郁的时期，他却写出了充满欢乐情绪的《第二交响曲》，他要用音乐去阐明重大的生活问题，去表现为人类最美好的将来而斗争的英雄形象，虽然在这部交响曲中，还只是第一次在第一乐章中出现英雄性主题，而且这个主题暂时也还没有得到完满的体现。

在《第二交响曲》中，虽然也有一些传统的因素，例如终曲的个别曲调，抒情的慢板乐章个别主题典雅的分句法等，都同莫扎特一部无小步舞曲乐章的交响曲十分近似，然而，正因为有了这些因素的衬托，这部交响曲革新的特点也就显得格外突出和鲜明。这部交响曲的宏伟构思、辉煌而厚实的配器和管乐器的大量使用，都打破了老形式的室内乐规模；它那进行曲式的节奏和音调，明暗的鲜明对比，纯朴而严峻的旋律，都是新的交响乐风格的明证。特别是第一乐章的引子本身，其形象和音响效果之新颖，尤其吸引听者的注意。这部交响曲从一种呼喊式的音调开始，它使听者对这部作品的严肃和昂扬

例209



的戏剧性气氛在感情上有所准备。

这段引子的所有主题素材都极有表情：开头第一小节的音调贯串着整个乐章所有最紧张冲突的瞬间；在戏剧性高潮中巧妙地安排了一个小调动机，造成了情绪强烈的效果——这是贝多芬爱用的手法之一，即引入一小段小调插句，从而使后来起主导作用的大调更加焕发出光辉。

例210



第一乐章是坚强的意志、豪爽的情绪和乐观的精神的体现。在这里，意志的紧张状态和思想感情的完美表达，取代了和谐、闲逸和典雅，因此，乐曲中那古典奏鸣曲结构的种种规则被打破了，它的主题失去了象歌曲那样的方整结构，也没有轻快的舞蹈性。乐章的第一主题的旋律主要由主和弦音组成，而活跃的节奏背景则加强了旋律进行的动力，还有，这个主题最初由低音弦乐器奏出，这在古典交响曲中也是罕见的。

例211



这主题逐渐地上升到越来越高的音区，音乐的发展一直在不间歇地增涨，给听者只有急速进行的感觉，曲式结构中的一些小界限似乎也不复存在了。在这主题后出现的连接段，是一个富有表情的主题，而当它的发展臻于炽热化程度时，在音响最强(*ff*)的时刻，突然，在弦乐器轻柔的背景上出现了进行曲式的第二主题，它的旋律由单簧管和大管奏出：

例212



按维也纳古典交响曲的传统，呈示部的第二主题多半是抒情性的形象。但是在这个主题中，却具有法国大革命时期，包括《马赛曲》在内的那些群众性的进行曲风格。乐章的发展部动用了第一主题及其基本动机、第二主题的个别片断和呈示部中其他一些素材，其中以第二主题同连接段的尖刻、断续的音调在 #f 小调中构成对位式的结合所形成的高潮最为出色。乐章的尾声是作者处理庄严结束的初次尝试，它以胜利进行曲的庄严音调结束这一乐章。

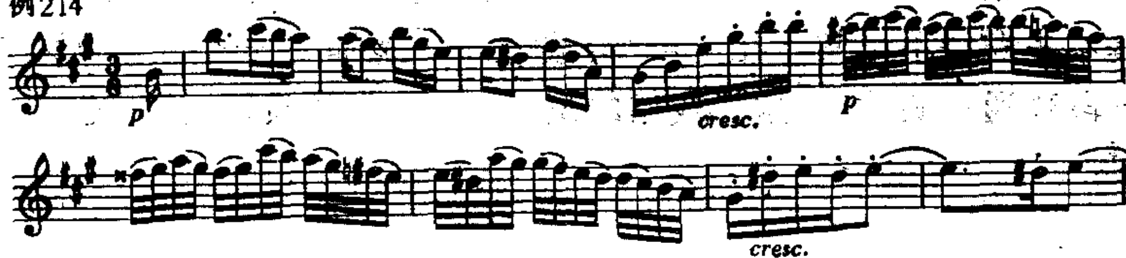
第二乐章——小广板，也用奏鸣曲形式写成，这是属于贝多芬最动人的抒情篇章之一，它用戏剧性段落衬托出闲逸、和谐的形象，其情绪之深邃和旋律之优美十分引人入胜。基本主题先由弦乐器奏出，随后还有很多雅致的装饰，传达出温柔的感情，构成一幅清明、恬静的画面。

例213



乐章的第二主题同样流畅、圆浑和优雅，但更活跃、轻快，是典型的器乐曲旋律。

例214



在这一田园诗般的美妙世界中，有时也突然织入一些英雄气概的动机，但是由于巧妙的处理，所有这些都成为乐章的有机组成因素。

第三乐章是另一种风貌，运用的也是一种新的形式——诙谐曲。

在这里，贝多芬着重发展和加强他先辈的幽默手法，其疾驰的速度，起伏的曲调、力度、节奏重音和音区的急剧转换，断续的音响，都是这首诙谐曲的特色。其基本主题本身十分简朴，但由于它不停地变换音色，即由各种不同乐器争相演奏主题的一部分，从而使整个主题显得五彩缤纷，也使听者仿佛置身于神话世界中的舞蹈场面：



乐章中段比较明亮、抒情，但色彩变化不多，它的旋律由双簧管和大管奏出：



这首诙谐曲篇幅比较短小，但整个乐章充满了欢乐、嬉戏的特性，它的轻快而清澈的音响效果，同前后三个规模宏伟、音响浑厚的乐章恰好形成很好的对比。

最后乐章极为活跃而幽默，它摆脱一般终曲常有的那种沉重和威严的特点，采用回旋奏鸣曲形式写成，由于它始终贯串着轻快进行的情趣，柏辽兹甚至称它为这部交响曲的第二首诙谐曲。这一乐章的基本主题很不平常，在一声“呐喊”之后突然向下一个大跳跃才接上一段普通的旋律，象这样戏谑的逗弄，既非常新颖和大胆，也有点怪诞：



第二主题比较温柔优雅，仿佛是第二乐章的引伸和继续，它在弦乐器轻盈的伴奏之下由木管乐器交替演奏，因而获得很有变化的音色效果。

例218



在这一乐章中，有很多富于独创精神的节奏型，旋律也很迷人，还有不少突然出现的对比。同时，其结构和表现手法，同维也纳早期古典风格也有联系。这部交响曲，特别是第一乐章，可说是从早期维也纳古典作曲家的交响曲，通向体现在《英雄》交响曲中的新风格的一座桥梁。

第三交响曲(《英雄》)

(♭E大调　作品第55号)

贝多芬在1804年间完成的《第三交响曲》，是他的交响曲创作的一个大转折，在这部作品中，他第一次表现出无比惊人的创造力，第一次用全新的风格，全面而广泛地体现出他的英雄性构思——革命斗争和胜利的形象，这部交响曲标志着古典主义音乐艺术的一次大变革，成为贝多芬交响曲创作和整个古典交响曲创作的重要里程碑之一。

1798年，当法兰西共和国在维也纳设置使馆之后，贝多芬便结识了大使伯纳多特将军和伴他同来的小提琴家兼作曲家克罗采。贝多芬毫无顾虑地同共和国的这些使节——他的这些新的法国朋友的交往，帮助他了解到不少关于法国革命以及革命中在国内进行的种种社会改革、艺术的作用和音乐家的社会地位等问题，使他不但在思想上了解了法国的革命，而且还具体熟悉了法国大革命中的群众歌曲和进行曲的革命音调。由于对社会与政治革命已经有了进一步的理解，这时候的贝多芬不仅是民主的，而且是革命的了。据说，《第三交响曲》的创作原是伯纳多特将军所促使，从1802年起他便开始写作，这时候，带领军队进行战斗的拿破仑是他理想中的民族领袖、体

现革命公民道德准则的英雄和杰出的革命家，因此，当他完成这部交响曲的创作时，在他的总谱扉页上写有"题献给拿破仑·波那巴"的字样。但是，当他听到拿破仑称帝的消息，知道这个起初为保卫革命的自由而进行爱国自卫战争的人，正在摧毁革命——即恢复许多原已由革命废除掉的封建贵族特权、同教会缔结协定，并为大资产阶级的利益而进行一系列强盗式的掠夺战争时，他就把原来题献的字迹涂掉，由于盛怒，他甚至把手稿扉页擦破，至今还保留下贝多芬愤怒的痕迹。同年10月，这部交响曲出版时已经改成这样一个标题：

"为纪念一位伟大的人物而写的英雄交响曲"

象民间史诗一样，贝多芬在《英雄》交响曲中所体现的，也是在他那个时代优秀人物的观念中形成的英雄的理想形象，包括在伟大的革命时代许多有名和无名的英雄的优秀品质——勇敢、乐观的斗争精神，坚强的意志和真挚的感情。换句话说，在贝多芬作品中对英雄的概念具有人民群众的性质，即在情节的发展中，不仅出现个别的英雄形象，同时还有人民群众的形象。因此，《英雄》交响曲也可以叫做"公民的戏剧"，它那传统的四个乐章，每一乐章有如戏剧中的一幕，按情节内容相互联系成为一个构思统一的整体，同时，第一乐章战斗的英雄形象和巨大的紧张斗争场面，第三、第四乐章胜利的英雄气概和喜悦的欢呼，又与第二乐章悲剧性的葬礼构成对比。英雄的斗争以胜利的狂欢作为结束，说明了英雄为未来的幸福而献身，但他的牺牲并不是枉然的。

第一乐章的规模确实宏伟壮观，这是由它内在的紧张冲突所决定的。斗争的热潮，火山爆发般的毅力，冲破一切障碍的胆略，同困惑、沉思和苦难的形象交织在一起，象这样紧张的情绪发展只是到最后才有所缓和。

这一乐章用奏鸣曲形式写成。贝多芬在沿用先辈所创造的这种曲式的同时，又把它彻底加以改造；他把这座本来不大的建筑物的拱门和圆顶拆掉，改建成一座宏伟的罗马大庙堂，否则，他的思想规模定会把这种形式破坏殆尽。首先，可以看到一个非常简短的引子——这只是两个雄伟而果断的全奏和弦，但是由于这严峻有力的两击，河

堤被冲决了，生活的泉流以其不可遏制的力量浩浩荡荡冲进海洋：

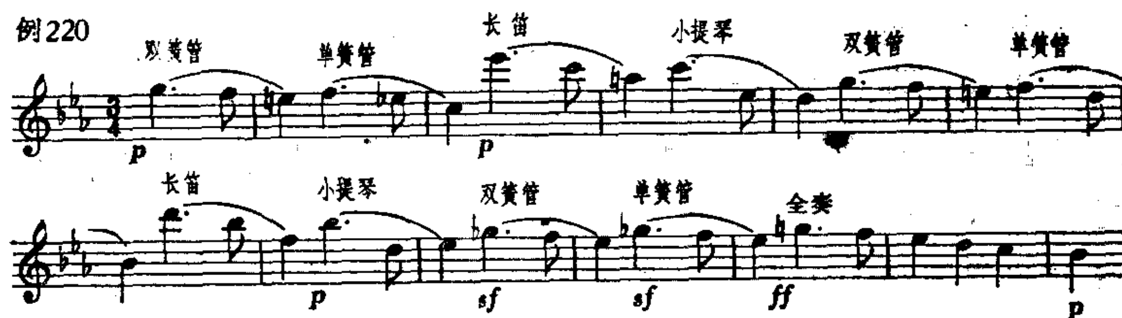
例219



真是妙不可言，他只用一个象军号声一般的简单素材，却能构筑起何等巍峨的建筑物来；这么一个三拍子的主题，它的进行速度几乎相当于圆舞曲，这个精力充沛的主题，别看它一开始还只是藏在一群大提琴的深处，当它逐渐改变原来平静从容的音调并出现不协和音和切分节奏，当它逐渐扩及越来越广的音域并用乐队全奏组成高潮时，它已经汇合成一股激流，强烈地冲击着每个人的心弦。到处都可以看到这个主题，它支配着这一乐章的庞大而繁复的发展；到处都呈现着紧张情绪的浪潮，而且一个接着一个，循环不息，翻滚向前。

呈示部的第二主题拥有两支旋律，其中一个是抒情式的申诉，由木管乐器和小提琴轮番交替奏出它的基本动机，这个旋律按传统惯例出现在属调上，同乐章的基本主题一样，它的呈示本身就包含着不断发展。

例220



另一支旋律由木管乐器奏出上行模进式的宁静和弦，情绪似乎有所缓和。

例 221



但是即使在这两个比较抒情的旋律呈现时，英雄意志的激流仍然没有停息，原来奏鸣曲形式惯有的主题对比和连接段的过渡因素几乎全消失了；在这里只听到不安的进行，惊慌的沙沙声，悲戚的申诉，崇高的筹思，以及胜利的呼喊。

第一乐章的发展部不同寻常。在所有古典交响曲中，包括贝多芬自己的作品在内，基本上都把发展部限制在呈示部的三分之一、最长是二分之一的比例范围之内，但是在《英雄》交响曲中，为了使英雄有个用武之地，贝多芬例外地打破了传统，使发展部同呈示部的比例变成五比三；其作曲手法之丰富和灵巧，包括对位的层次和复调的发展，也都令人赞叹不已。呈示部中的主题，在这里又以新的角度发展，繁复的调性转换又都是如此严格地合乎逻辑。关于这个发展部，罗曼·罗兰有过一段出色的描绘：

"这是一幅庞大的壁画，在这里，英雄的战场扩展到宇宙的边界。而在这神话般的战斗中，被砍碎的巨人象洪水前的大蜥蜴那样重又长出肩膀；意志的主题重又投入烈火中冶炼，在铁砧上锤打，它裂成碎片，伸张着，扩展着……

不可胜数的主题在这漫无边际的原野上汇成一支大军，无限广阔地扩展开来。洪水的激流汹涌澎湃，一波未平，一波复起；在这浪花中到处涌现出悲歌之岛，犹如丛丛树尖一般。不管这伟大的铁匠如何努力熔接那对立的动机，意志还是未能获得完全的胜利……被打倒的战士想要爬起，但他再也没有气力；生命的韵律已经中断，似乎已频陨灭……我们再也听不到什么（琴弦在静寂中低沉地颤动），只有静脉的跳动……突然，命运的呼喊微弱地透出那晃动的紫色雾幔。英雄在号角（法国号）声中从死亡的深渊站起。整个乐队跃起欢迎他，因为这是生命的复活……再现部开始了，胜利将由它来完成。"

再现部并不是呈示部的简单重复，它也有一些变化：第一主题已经没有从前那样的激烈发展，其中甚至可以听到田园诗的音调。但是，号角声的动机依然战胜了与它相对抗的一切因素，一切都是胜利凯旋的进行，一切都染上了喜悦的光彩。乐章最后的长尾声实际上是第二个发展部。在这里，斗争的结局终于来临了。只是在最后一

刻，紧张不安的呼喊才第一次销声匿迹，先前那些尖锐冲突而激动的音调，转化为安宁、悦耳、素朴而欢乐的音响。困难已经克服，斗争以胜利告终。一切都被卷入轮舞中去，现在只是痛饮、欢呼、狂舞！

第二乐章，贝多芬把它称为“葬礼进行曲”，借此强调交响曲总的构思同革命英雄形象的联系。这是第一乐章情节的继续，英雄死了，全体人民抬着他的棺椁，怀着悼念的心情缓步前进。这里，进行曲的节奏作为不变的标题因素清晰可闻，它不但组成不变的背景，而且有机地织入乐章的第一主题。贝多芬第一次用到他的交响曲慢板乐章的三段体形式，也是进行曲的明显标志。在这里，公民的激情形象体现为抒情的沉思情绪，它的第一主题的复调式陈述及其在后来的发展，特别是再现部中的赋格段，带有一种深刻的表现力。

例222



缓慢的速度，小提琴在低音区发出的低微的音响，以及在进行曲基础上出现的朴素的抒情诗般的旋律，象浮雕一样构筑成一幅庄严肃穆的葬礼行列。而这个音调同语言十分接近的主题本身十分壮丽和完整，它简洁的笔法，表达出一种克制和严肃的情绪。这种感情的深度和情绪的增涨，并不靠外表的戏剧性效果来完成，而纯粹出自乐思内在的紧张度的发展。音乐在第一段中力度自始至终保持在极轻和轻（*pp* 和 *p*）的范围之内；在这里，贝多芬还特别为低音提琴写了独立的声部，用它那浑暗低沉的音色以渲染悲剧性的旋律，这种做法在古典交响乐史上也是第一次。

乐章中段转入C大调，同悲剧性的前一主题构成鲜明的对比。这里，明朗的英雄性旋律取代了伤悼的情绪，可以听到军鼓和军号声，在我们面前仿佛又出现庄严的行列场面，又出现了刀光剑影和战士

的呐喊声。这是对英雄业绩的缅怀，对英雄功绩的赞颂。英雄虽然死了，但他获得了永恒的荣誉，他所殉身的事业胜利了。

例223



在乐章的三段体结构中，当音乐回到小调基本主题时，并不是音乐素材的机械反复，它的第三段组成了全乐章的高潮，它的容积极大，占全乐章总长度一半以上，这旋律的紧张进行，包括赋格式的发展，乐队遍及一切音区的增强音响，创造出强有力的戏剧性效果，从哀悼的挽歌变成一曲赞颂的史诗。只是在尾声中又重新发出从悲悼的深渊中升起的喃喃之声，宛如同英雄最后告别时的叹息。

《第三交响曲》中这首“葬礼进行曲”为十九世纪交响音乐创了新例，贝多芬自己的《第七交响曲》中的小快板乐章，柏辽兹的《罗密欧与朱丽叶》和瓦格纳的《众神的末日》中的“葬礼进行曲”，布鲁克纳的《第七交响曲》中的“哀悼歌”都同它有直接联系。

在英雄的葬礼画面后，贝多芬用一个明显属于诙谐曲的乐章，为终曲胜利狂欢场面的出现先做好准备。乐章开始时隐隐约约的弦乐器发出的一阵阵沙沙响声，起初虽然还很轻微，却充满精力和朝气，而且它还逐渐发展为一种愉快激昂和富于色彩的声响，在这一背景上出现的基本主题，旋律清晰、活泼，象一股激流那样在崎岖的道路上飞奔、前进。

例224



诙谐曲乐章仍用三段体形式写成，它的中间一段是欢乐的军号合奏，仍然带有英勇雄壮的性质：

例225



乐章的第一段再现时，重又带来了先前那种欢乐的情绪，它以勇武的锐气进入一个有力的高潮。

终曲的规模和戏剧性内容，只有贝多芬在二十年后创作的《第九交响曲》的终曲能同它相比。《第三交响曲》最后乐章的基本主题，是贝多芬早在1795年间写成的一首乡村舞曲，这支旋律，他在世纪初已经两次用在舞剧《普罗米修斯的创造》和《钢琴变奏曲》(op.35)中，看来贝多芬重又采用这一主题，显然是为了强调终曲的思想内容，即英雄的最后胜利和革命时代广大人民群众的狂欢。这首终曲具有深刻的人民性，不仅取决于主题的这一特点，同其主题发展的型式也有密切关连。终曲以古老的固定低音与变奏的形式写成，这在十六至十七世纪的音乐中是专门用以表现西欧民间节日和各种仪式等场面的。乐章开始时弦乐器强有力地奏出一段声势浩大的快速乐句，还出现了一些强烈的和弦，紧接在这段引子后，弦乐器便以拨奏的方式把固定低音的主题一个音接一个音地拨了出来，这个主题概括了整个作品各个乐章英雄形象的音调，贯穿在各个声部和调性之间：

例226

Allegro molto



这支固定低音的旋律随后并不只是简单的变奏式变化，而是得到了真正的交响发展，每一次变奏都创造出一个新的形象。例如在第三变奏中它同一个更加光辉明亮的新乐思巧妙地结合起来，这个新主题在后来又把节奏放宽，变成了庄严的颂歌。

例 227



又比如在第六变奏中，它还与一支类似匈牙利进行曲的主题相对置，这时候音乐转到 g 小调上，具有强烈的战斗情绪：

例 228



可以看到，这个节日的狂欢越来越热闹、隆重，各式各样的舞蹈把所有的人们都吸引到这洪流中来，为了达到最后的胜利，贝多芬探索着音调和对位的一切可能性，好为整座宏伟的建筑物砌完最后一个尖顶。整个乐队集中所有的力量朝着高潮一致奋力前进。最后，他早在这部交响曲开始时就已设计好的伟大的一瞬间终于到来，它以充满强烈生命力的音响，用英雄胜利和凯旋作为整个交响曲的结束。

贝多芬把《英雄》交响曲称为他最心爱的产儿，当他已经写出八部交响曲后，他还是认为自己最喜爱的是《英雄》交响曲。

第 四 交 响 曲

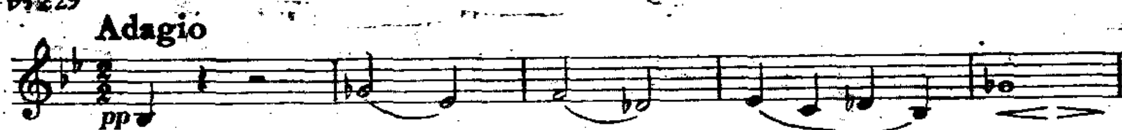
(♭B 大调　作品第 60 号)

《第四交响曲》在 1806 年间写成。这时，贝多芬暂时放下他的英雄颂诗和悲歌，另外建立一种抒情风俗性的新交响乐范型，用浪漫的手法反映英雄生活的另一个侧面，即英雄对青春活力和生活欢乐的礼赞。在这部轻快、明朗的交响曲中，充满着很多诗意情趣和微妙的细节，它的最富于独创性的形象，是同交响曲中两个抒情性幻想的柔板(Adagio)相联系的——第一乐章的慢引子和第二乐章，而它那风

俗性的动机，包括第一乐章、小步舞曲和终曲，则接近于十八世纪的交响曲。如果把贝多芬的交响曲创作按其各自具有的特点和风格分门别类的话，《第四交响曲》和随后创作的《第八交响曲》，都是属于描绘欢乐的体验、满足的生活、幸福和爱情的音乐体现。据说，这时候正是贝多芬眷恋着他的情人——丹莱莎的日子，乐曲正反映出他这些日子生活中所充满的诗意。正如罗曼·罗兰所说："保存了他一生中这些最明朗的日子的香味。"

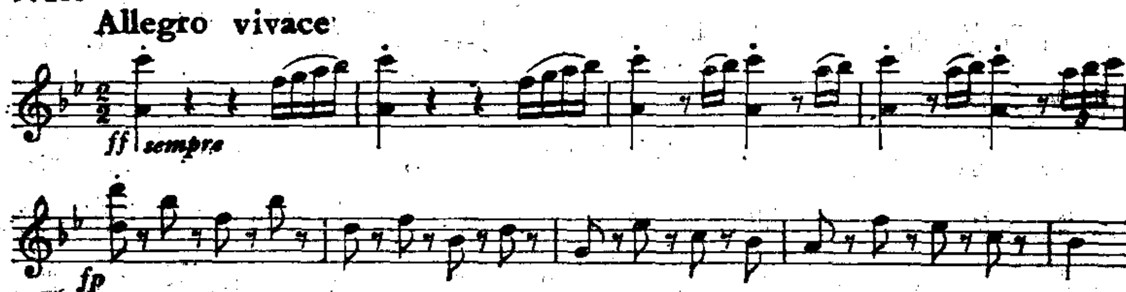
《第四交响曲》，从外表次序看，完全按照海顿和莫扎特的布局，但是它又纯粹是属于贝多芬的，这部作品的音乐本身离开他的《第一交响曲》可以说已经是很远很远的了。《第四交响曲》预示了浪漫主义的一些特点，它的第一乐章给人的感觉尤为强烈。这个乐章开始时是一段慢速度的引子，弦乐器在木管乐器的持续音背景上，奏出一个下行的沉思乐句，它的曲调缓慢进行，好象是在探索着什么似的；它的调性扑朔迷离，由于运用下属和弦、等和音转换等手法，给人一种自由即兴演奏的印象，也有一种朦胧、神秘的浪漫主义气息。乐队轻微的音响（*p*），遥远的法国号声造成的奇妙的色彩效果，用大小调和声对置而构成的明暗变幻，非常美妙地组成了富于独创性和绰约多姿的一种器乐风格。整段引子可以说是浪漫主义前奏曲的先驱。

例229



除了上面这段引子之外，整个第一乐章几乎全是欢乐和笑意的表现。乐章的第一主题开始时，由于休止符的间隔，主题的动机以分

例230



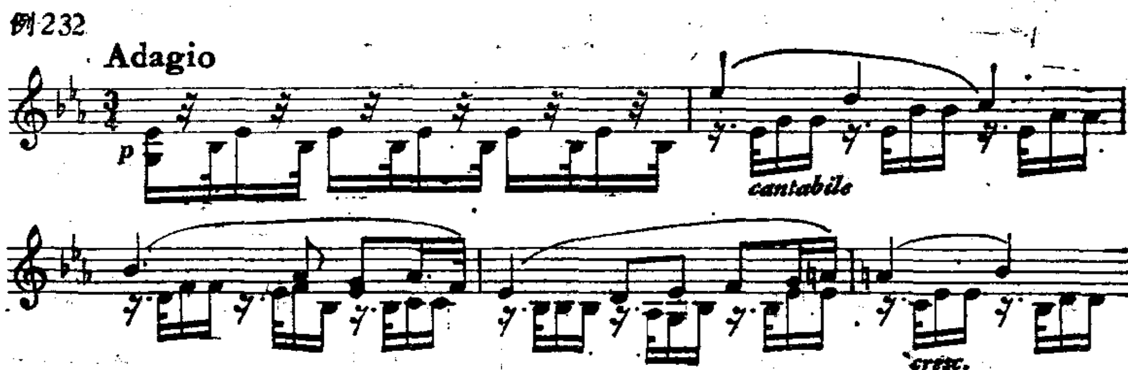
离的形式叠次出现，形成一种奇特的背景，然后更为动人的、生气勃勃的乐句出现了，它的节奏活跃、敏捷，充满青春的活力。

乐章的第二主题由大管、双簧管和长笛相继奏出：



在乐章的发展部中，第一主题移至三度关系的D大调上出现，这在当时也是十分不平常的一种手法。这里还有一个出色的渐强乐句，是真正新颖的音乐构思，定音鼓的效果也很奇特，那神妙的展开及其出人意料的结束都使听者感到惊奇。柏辽兹认为这段音乐可以同贝多芬随后写出的《第五交响曲》中从诙谐曲乐章进入终曲的那一段过渡相比美。

第三乐章是抒情性的柔板，实际上可以说是一首夜曲。在这里，抒情的情调占绝对优势，它的形式纯净，旋律进行温文尔雅，但所传达的感情却极强烈。基本主题的前引，有如钢琴伴奏的引子一般，它使乐章的基本主题更加接近于浪漫主义作曲家的抒情歌曲：



这一乐章的配器象室内乐那样内在，个别段落乐队有如大型的弦乐四重奏，而有时候那些起主导作用的和弦背景，则可以用钢琴的音响来表达。

第三乐章虽然保存了小步舞曲的古称，但是它的速度极快，也有幽默的因素，一般地说嬉戏多于矜贵，不过诙谐曲的性格表现得并不强烈，奥地利民间连德勒舞曲的特点，在乐章的基本主题中显

得格外鲜明。

例233



值得注意的是这个主题显然是两拍子的乐句，而被强行安排在三拍子的小节之中，但这轻重反常的节奏反而产生一种独特的美感，也使旋律变得更加鲜明，使乐曲增添神韵。乐章中段的主题由管乐器奏出，具有美妙的清新气息，它的旋律富于歌唱性，速度比前一段稍慢一些，它那质朴高雅的特性，因小提琴带有倚音的短句的插入而相得益彰，这些短句浮游于和声的表面之上，很象天真、调皮的俏语。

例234



最后乐章充满愉悦和欢乐的情绪，其中有不少出人不意的效果，具有一定的奇幻性质。乐章的基本主题建立在　种非常急速的进行上。这里，有如群蜂飞舞，也很象莎士比亚《仲夏夜之梦》的神话世界中那些小精灵的舞蹈，这些由光辉灿烂的十六分音符组成的喋喋不休的音型，偶而也被粗暴的和弦所打断，这也是贝多芬常用的手法之一，他好象想用冲冲怒气以强调这整个乐章所特有的欢乐情绪似的。

例235



这一乐章用奏鸣曲形式写成，它的第二主题由双簧管和长笛相继奏出，在这一主题的发展中也有和弦与轻巧疾飞的动机的对比。



发展部有一些不平常的调性布局，出现全音关系的调性连续，由于这些转调都在速度极快的情况下变换，所以也增强了奇妙的色彩。《第四交响曲》是贝多芬最明朗、最欢乐的作品之一，可以设想，他创作这部作品时，是强调反映人们所向往的最美好的生活的。

第五交响曲（《命运》）

（C小调 作品第67号）

早在1805年，即在创作《第四交响曲》之前，贝多芬已经开始酝酿《第五交响曲》的构思，但是这部作品一直到1808年才最后完稿。《第五交响曲》的英雄性构思，是《英雄》交响曲所确立的英雄形象的继续和进一步发展。在这里，紧张的戏剧性达到了前所未有的白热化程度，体现出内心最尖锐的矛盾和各种各样的情绪对置。从形式上说，它比《第三交响曲》更集中、更紧凑，也更统一。

《第五交响曲》的斗争主题原是启蒙运动时期悲剧的典型。在古典悲剧和与它紧相联系的格鲁克的音乐剧中，人同命运的矛盾是不可调和的，但是严厉残酷的命运形象却常被描写为不可避免的，而人的胜利往往又是由于外界的力量而突然发生。贝多芬改革这个传统的主题，加以新的处理，使人的意志付诸行动；在他的交响曲中，人的胜利是同命运的暴力进行殊死的斗争得来的。他的《第五交响曲》揭示了人在生活中遇到的失败和胜利、痛苦和欢乐，说明生活的道路是艰难曲折和满布荆棘的，但是对社会负有的崇高责任感，使人格外奋不顾身去建立功勋。英雄扯断束缚着他的锁链，点燃自由的火炬，朝着欢乐和幸福的目标胜利前进。从黑暗到光明，通过斗争走向胜利，这就是《第五交响曲》的戏剧性冲突的整个发展历程。因此，贝多芬的这部作品实际上是一部名符其实的“斗争和胜利的交响曲”。

为了体现这部交响曲内容的重大意义和深度，贝多芬采用了很

多新的手法。这部作品的四个乐章组成一个不可分割的整体，其中乐章与乐章之间的联系，不仅在于戏剧性发展的进程，而且还在于一个特定的“主导动机”——作为整部交响曲的“核心”的动机：

例237



这个动机，贝多芬曾经说过：“命运就是这样敲门的”。他的这个说法，不妨这样理解：生活中的矛盾、障碍和苦难，可以作为命运的象征，但是一个人应该使命运顺从他自己的意志，他应该成为生活和命运的主人，而不是听天由命。他曾在书信上明确写着：“我要扼住命运的咽喉”，他的《第五交响曲》同样反映他的这个主导思想。这个“命运的动机”以各种不同的形式在各个乐章中反复出现，它的音响有时阴暗凶险，有时欢愉和神气，有时倔强而紧张，有时则悲戚和低沉，有如模糊的回忆一般。在第一乐章中，这动机是第一主题的骨架，又是第二主题低音部的伴奏，同时还是结尾段的基础。一句话，它的节奏型贯串着整个乐章，支配着整个乐章神速的发展：

例238



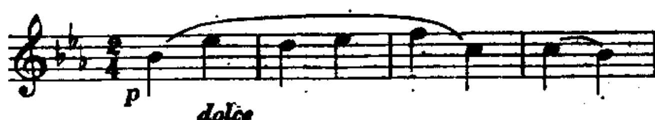
第一乐章从这一主题开始，展示了一幅惊心动魄的斗争画面：主题开始时，强调表明紧张的悲剧性因素，它的音响顽强、威严，甚至凶险；它那鲜明的力度对比、紧张的和声、活跃的进行，造成了一种惊慌不安的情绪。这一主题在它最初的呈示中相继掀起两次浪潮，而且一次比一次紧张，当法国号用大调奏出这个动机的一种变体时，情绪才有所转换：

例239



紧接着出现的第二主题是一支歌唱性的抒情旋律，这是安谧和温暖的形象。但是这样安宁的场面并不长久，命运的动机并没有消失，它只是暂时躲在第二主题的低声部。

例240



逐渐地这命运动机又表现得越来越执拗、坚决，它甚至使第二主题的进程也开始带有激动不安的色彩。但是当音乐的紧张度达到极限的时刻，突然出现新的转折，一支洋洋自得的旋律，虽然也贯串着命运的动机，但它是英雄气概形象第一次短暂的显露，它在大调明朗的气氛中，以果断、欢愉和热烈的音响结束了这奏鸣曲形式的呈示部。

在非常富于表现力的两小节休止后，乐章的发展部开始了，音乐立即又回到第一主题那种阴暗和不安的音调中来。这命运动机开始时夺居了首要地位，它无休止地反复，调性不安定地转换，力度明显地增涨，说明命运的动机正处于攻势，非常活跃。但它还是没有能够完全站稳脚跟，随后出现的第二主题，象号角齐鸣那样鲜明有力，同前者争相抗衡；原来十分活跃的那些八分音符的节奏进行，逐渐地给一系列二分音符的和弦刹住了；音响从最强(*ff*)变成最轻(*pp*)，这时候调性和音区的频繁变换，音调的低抑和不稳定，反映出动摇、怀疑和焦急等待的心情，好象命运的黑暗势力衰退了，陷于一种麻木的状态之中。突然"敲门的动机"又勇猛地闯进来了，它以乐队全奏的方式，减七和弦的和声，一直保持最强的音响(*ff*)和动机本身的不断反复，掀起了一次大爆发，形成了发展部的戏剧性高潮，并直接进入奏鸣曲形式的再现部。

再现部中，重又回到先前的斗争场面——命运主题的急剧发展，一度为双簧管独奏的一段缓慢而悲戚的曲调(Adagio)突然打断，随后它立即恢复激动不安的情绪奔腾，它想主宰一切的意志也增强了。只是当大调的第二主题昂然出现时，乌云又逐渐消失，欢愉、明朗的英雄性因素又出现了。不过，光明与黑暗的斗争并没有结束，这种斗争在相当扩展的尾声中反而愈演愈烈，形成了全乐章的最高潮——有时候凶恶的命运动机占了上风，有时候英雄性的进行曲式主题发出高傲而威严的音响，好象要把命运动机赶走。但是，命运的黑暗势力还是相当强大，这凶兆的主题暂时取胜了，它用敲门动机的强烈音响结束这一乐章。当然，斗争还没有真正结束，在这场激烈而残酷的斗争中，英雄锻炼了自己的意志，坚定了自己的斗争信念，可是通向胜利的道路还很长远，还要经历艰巨的斗争。

第二乐章宏伟而美妙的音乐，同第一乐章的悲剧性形象全然不同，这是一首辉煌的抒情诗，体现了人的感情体验的复杂世界。在这里，平和的观察和深沉的思索，同温暖的感情和光明的幻想轮番交错，犹疑不定转化为坚定的决心。这一乐章用二重变奏曲形式写成，也就是把两个不同的主题依序轮流加以变奏的意思。第一主题象朗诵调一样，是贝多芬从民间小歌曲的旋律改编成的，这个主题的旋律气息宽广，节奏步调安详，演奏这一主题的中提琴和大提琴的音色，使它显得格外地美和充满热情：



第二主题同前一主题相对置，它那英雄性的旋律，接近于革命时期的进行曲和颂歌，但是在开始时，它也是充满柔情的，有如温存的暝想，但它的音调同第一主题又相当近似：

例242



这个主题由木管乐器用柔美的弱音奏出，但是突然它的音调产生了一种不稳定的疑问，就在这一刹那间，情绪又遽然转换，好象出现了一股不可置信的力量，把犹疑和动摇一古脑儿抛开，音乐转入C大调，由于加进铜管乐器发展为全乐队的强奏，尽管节拍是三拍子，但其饱满的音响和附点的节奏，以及号角齐鸣的形态，都使这一主题具备进行曲的特点和英雄性的面貌，成为一支雄伟的凯歌。这一乐章随后的发展以这两个主题的交替变奏为基础。在整个音乐的进程中，由于一些戏剧性因素的闯入显得有点复杂化。例如：在第二主题第一次变奏的开头，第一乐章的命运动机的凶兆节奏已经潜入进来，而在这一段变奏的结尾显得特别突出。至于乐章的第一主题，它的一次小调的变奏最富于表现力，它的音响严峻，感人至深。但是这一主题通过进一步的发展，变成刚毅而坚定，它的最后一次变奏音响宽广，也象英雄性的凯歌一般，表明英雄性的形象终于把一些沉思和犹疑彻底挤掉，英雄的精神力量得到巩固，它已经为今后的斗争做好准备，对未来的胜利满怀信心。

第三乐章是一首别出心裁的诙谐曲，用复三段体形式写成，它的结尾经过一段发展，然后不停顿地直接转入最后乐章。第三乐章又是两种对立力量展开紧张斗争的广阔场所，是英雄战胜命运的最后一次搏斗。这一乐章的基本主题由两个对比性因素组成，前一个因素是大提琴和低音提琴从神秘的深处上升又忽下降的旋律，后一个是答句，由一连串沉着、抑制的和弦组成，有如柔婉叹息的音调：

例243



在这一主题中既有急遽的冲动，又有犹豫和顺从。它仿佛表现一个人内心不平静的感情。这一基本主题两次陈述后，猛然闯入一个非常活跃的新主题，它那敲门的节奏我们一下子就能确认：这是命运动机的一个变形：

例244



这个改变了形貌的命运主题，它的音响威严，有挑衅的意味，虽然也是三拍子，但分明具有严峻的进行曲的特征。在乐章的第一大段落中，可以看到那畏惧而悲戚的基本主题同命运动机三次轮番呈现，而且每一次都伴随着越来越尖锐和复杂的发展，命运动机的每一次出现都增强了一层戏剧性的紧张气氛，最后这阴暗的势力还完全占了上风。

乐章的中段出现了明显的转折。悲剧性的c小调转化为明朗胜利的C大调，主调和声的手法让位给复调声部模仿的生动呼应；现在，扰人的犹豫，不愉快的思索，尖锐的斗争，全部扫除得一干二净，到处是漫无节制的欢乐，充满了不可遏制的力量；一个情绪健壮强烈的民间舞曲的旋律，起先由低音提琴以略嫌笨重的舞步传了出来，这是真正晴朗的乐思，真正喜悦的情调，它的复调发展更有力地体现出民间欢乐的舞蹈场面：

例245



但是这健壮的力量逐渐地低落下去，舞蹈性主题越来越轻微、深沉，最后在个别短小的下行音型中消失。乐章的第三段是第一段经过变化和压缩的反复。在这里，一切都沉入虚幻的雾幔之中，两个主题都用尖刻的顿音奏出，全部使用极轻的音量(*pp*)，经常出现休止符。它们之间先前那种对比全消失了：开头的悲剧性主题的流畅进行也不见了，它的节奏近似命运的动机，仿佛完全被后者吸引住似

的；命运的动机本身也音响变轻，它原有的威力丧尽了，逐渐被前者溶化了。现在，几乎是一片寂静，但这又不是真的寂静。我们可以听到弦乐器微弱的深呼吸和定音鼓晦暗的跳动，开始在积蓄戏剧性的惊人力量，准备向胜利的终曲过渡。这段持续十分长久的过渡确实是全曲最动人的篇页之一——在弦乐器轻微的持续音背景上，传来命运动机在定音鼓上的遥远而神秘的节奏，在这长时间的等待之后，象试探一样从地底深处升起了第一主题经过变化了的旋律，它郁郁不欢，多次被打断又重新开始，始终被限制在一定的范围内活动，但它以最大的力量，热情地坚持着，力图从阴暗和痛苦的深处冲向光明。终于，它跳入本位E音，打开了进入肯定胜利和光明的C大调的通路，它的旋律扩展了，最后在属和弦、下属和弦和主和弦相互交溶的不协和音响中，以不断增强的力量直接转入那光辉灿烂的终曲。

规模宏大的最后乐章是凯旋的进行曲，充满了欢腾、光明和胜利的情绪。它使整部交响曲所塑造的英雄形象焕发出耀眼的光辉，说明英雄在同命运的激烈搏斗中终于战胜邪恶的黑暗势力而获得最后胜利。这一乐章的构思宏伟，表现手法丰富多采；仅就乐队来说，除了惯用的乐器之外，贝多芬还特别添加了三个长号、一支短笛和一个低音大管，这样就使音乐显得更加壮实、更加光辉——这些乐器的使用在交响音乐史上也都是第一次。

最后乐章用奏鸣曲形式写成，它的全部主题都具有进行曲和舞曲的形貌，接近于法国大革命时期的音乐风格。乐章的第一主题更明显地概括了革命颂歌的号角齐鸣般的音调，表现了人民群众的胜利和光辉节日的情绪，它那积极地一往直前的旋律进行、明晰的节奏、大量使用的和弦，以及强壮饱满的音响，都使主题添加了英雄性的光辉：

例246



连接段的主题同样是英雄性的，也是胜利的音调，但是同第一主题相比较，它更富于歌唱性，从它的旋律进行和节奏上看，同样明显地可以感觉到进行曲音乐的影响：

例 247



第二主题转入G大调，是一支生动欢跃的舞曲性旋律，它那三连音的节奏在所有强拍和次强拍上都得到强调：

例 248



结束呈示部的结尾段主题也在属调上，它的音乐再一次肯定整个呈示部的光明、欢乐和英雄性的特点：

例 249



发展部饱满有力，主要是广泛发展活跃的第二主题，接近高潮时，音乐还越来越明显地插进命运动机的因素，它为第三乐章第二主题——命运主题的突然闯入做好准备。但是命运主题造成的这一小块暗影，遮住普照着整个终曲的灿烂阳光并没有多少时间，而且这命运主题的出现也只是象对过去斗争的回忆一般，它软弱无力，实质上只是一个幻影而已。当再现部开始时，欢乐和胜利的主题便以其光辉夺目的全奏迫使这一点暗影销声匿迹。终曲的尾声很长，开始时出现一个号召性的新主题，这实际上是从乐章的第一主题和连接段主题衍化出来的，随后速度更快(Presto)，是结尾段的主题重现。最后则是第一主题以其硕大无朋的威力长时间保持在光辉灿烂的C大调中——它的C大调和弦的轰鸣长达几十小节。《第五交响曲》的这一段辉煌的结束再一次表明：命运的主题终于屈从于胜利凯旋的欢

乐，黑暗的势力被彻底解除武装，光明和胜利是不可抗拒的。

贝多芬的《第五交响曲》在他的全部交响曲创作中是最有代表性的一部。恩格斯对这部交响曲有过很高的评价，他在给妹妹的信上甚至这样说："要是你还没有听过这部壮丽的作品的话，那你这一生可以说是什么音乐也没有听过。"

这部交响曲原先并没有标题，后人根据贝多芬自己对这部交响曲的主导动机所做的说明，为它取名为《命运》，这标题倒是最确切不过的。

第六交响曲（《田园》）

（F大调　作品第68号）

贝多芬的《第三交响曲》和《第五交响曲》，体现了生活斗争中的悲剧性和英勇精神；他的《第四交响曲》表达了对欢乐生活的抒情感受，而在以"田园"为标题的《第六交响曲》中则反映另一个新的主题——"英雄与大自然"。

关于"人与大自然"的主题，即通常所谓"卢梭的主题"，在进步的启蒙运动思想家的艺术中常可看到，在音乐作品中，包括从卢梭自己的《乡村巫师》开始，以及海顿的清唱剧《四季》等作品中，也都有广泛的体现——即大自然和不受城市文明影响的农民生活写照，也即经过美化的乡村劳动画面的诗意再现。众所周知，贝多芬酷爱大自然，他在1803年的笔记本上曾用音符记录了潺潺的流水声。据贝多芬的同时代人的叙述，贝多芬居住在海利根什塔特村时，经常听赏农村乐师的演奏，收集奥地利人民生活中的歌曲和舞曲。象这样对大自然和乡村生活的浪漫主义式的热爱，使得贝多芬起意用"田园"这一特定标题而描绘出一幅幅栩栩如生的"风景画"来。但是，他采用大自然的主题，并不是单纯地转回到过去的音乐风格，同他成熟时期的其它作品一样，《第六交响曲》也是深具独创精神的。在这里虽然没有用确定的音乐主题来描绘英雄的形象，但是整部交响曲却充满着英雄强有力的呼吸，并体现出英雄以哲学的观点理解大自然和大自然对人的思想感情所起的影响。《田园》交响曲是贝多芬独一无二

的标题性交响曲，贝多芬称它为"对农村生活的回忆，"还说："只要对农村生活有一点体会，就不必借助于许多标题而能想象得出作者的意图，"但他同时又说："《田园》交响曲不是绘画，而是表达乡间的乐趣在人心里所引起的感受"，"它是感受多于音画"。贝多芬用这些注解强调说明这部交响曲所表现的，主要是人的精神世界和人对生活现象与自然现象的感受，而不是一幅表面的音画。

《田园》交响曲和《第五交响曲》同在 1808 年间完成。据估计《第六交响曲》可能是在 1806 年开始构思，而在 1807 年进行写作。这部交响曲音乐的最大特点在于：管弦乐色彩清新、音乐语言大胆而多姿、主题素材具有生动鲜明的民间特点。全曲共分五个乐章，每个乐章各有一个小标题，从第三到第五乐章不间断连续演奏。

第一乐章："到达乡村时的愉快感受"

乐章充满着民间的因素，满布着生活和大自然的音响，表达了大自然活跃的律动和人在大自然怀抱中精神的安宁。乐章开始时小提琴奏出的主要主题，是一个十足的乡村风味的旋律，它的进行是那样地流畅、朴实，好象是直接从乡村流行的曲调引用过来似的；作为这一旋律进行的背景陪衬，模仿风笛的五度持续音更加强调出音乐的民间色彩：

例 250



第二主题转入 C 大调，它同前一主题并不形成对比，而是相互补充，可以说是前一主题情绪的继续：

例 251



乐章按传统惯例用奏鸣曲形式写成，乐章中所有的主题都表现一种安宁、平静的气氛——为了使这种气氛得以始终贯串，贝多芬在这里避而不用他自己本来所偏爱的主题发展手法，而代之以均衡的反复，甚至在发展部中，由于同样避开了他惯用的极端调性倾向，采用了相互间保持三度关系的调性对置(如 ♭B 大调—D 大调，G 大调—E 大调)，从而也保持了安宁、静观的特点。总的说来，这一乐章着重表现的是一个人面对着这恬静、清新的自然界美景而悠然神往的心情。贝多芬在这一乐章中创造出这样一个景象：在这里人和他周围的世界完全和谐一致。

第二乐章："溪畔小景"

这是幽静安逸景象的描绘，静观和瞑想起主导作用。贝多芬虽然不主张音画式的描写，但是在这一乐章中仍然可以明显感觉到造型的因素和声音的模仿。贝多芬在这里恰如其分地描绘了一条徐缓流动的小溪——乐章开始时，两个带弱音器的独奏大提琴的三连音音型和法国号的持续音提供了伴奏背景，有如和风吹拂下的微波在荡漾，也好象是清可见底的溪水流过小石子上的潺潺响声：

例252

Andante ma non troppo

p

cresc.



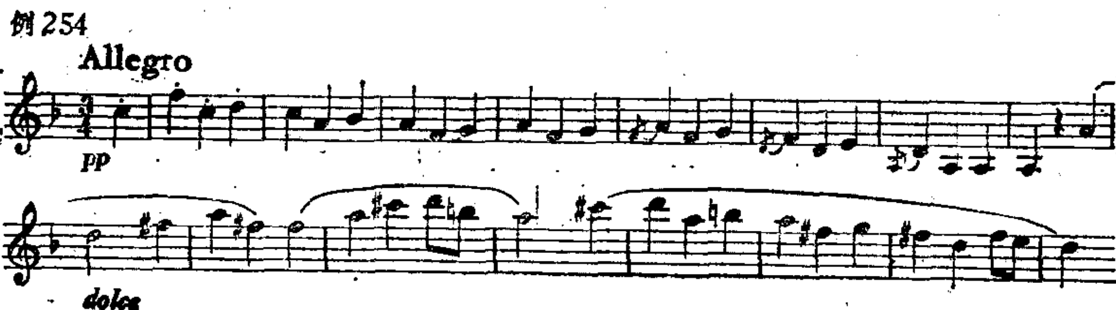
在这一溪流背景之上，第一小提琴奏出了第一主题，它那断断续续的旋律进行，就好象是岸边垂柳的枝条不时触及这溪流的水面似的，这个主题的生动造型很容易令人联想到：仿佛作者坐在溪畔凝神沉思一般。第二主题先由大管奏出，稍后中提琴和大提琴加入，后来再由长笛和小提琴复奏。这是一个美丽而温暖的乐句，富于歌唱性：



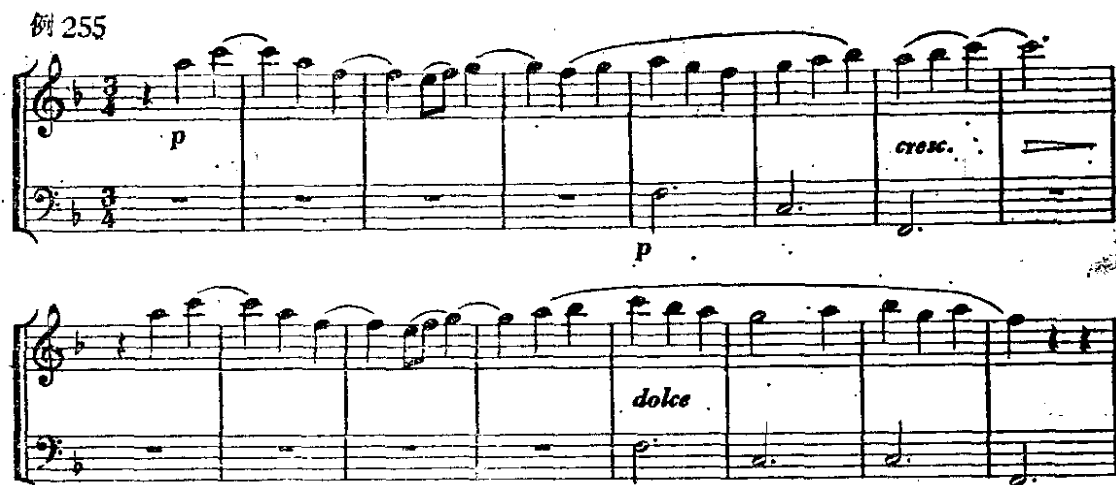
乐章也用奏鸣曲形式写成，发展部着重发展第一主题的素材，接近乐章结束时，出现了夜莺（长笛）、鹌鹑（双簧管）和杜鹃（单簧管）的三重唱，充满了诗意的气氛。

第三乐章："乡民欢乐的集会"

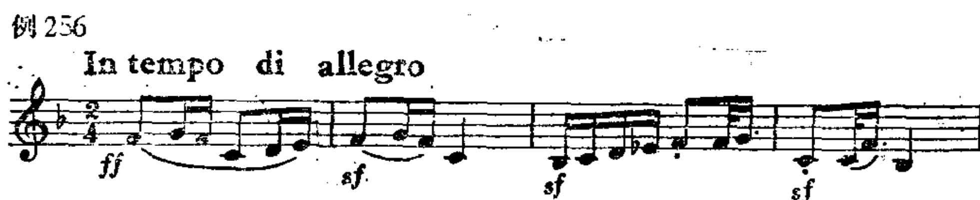
这是一个风俗性写实场面，其音乐形象之鲜明达到了几乎可以看得见的程度。开始时是一段三拍子的舞曲，曲调进行幅度很大，它的反复和发展表现了乡村兴高采烈的舞蹈场面。



接着，双簧管吹出一段牧歌风的旋律，大管则用单调的两个音作为陪衬。看来贝多芬好象是有意借此来描绘一个善良的德国老农民，他蹲在酒桶上，手里拿着一件破旧的乐器，只能吹出F调的两个主要的音——主音和属音来助兴。每当双簧管奏出这支单纯活泼得象一个穿上节日新装的小姑娘的曲调时，古老的大管便吹出那两个音，而当旋律转了调，它就停下来，默默数着休止的时间，等到音乐回到原调，再重新吹它的老调——F，C，F。



舞蹈现在变得更活跃、热闹、嘈杂了，拍子也改变了，一个粗线条的两拍子旋律，说明穿着木屐的山村居民也来到了。



接着，又是那个三拍子的旋律，但比前更活泼；音乐整个儿变得狂乱、来劲；长鬈发开始从村妇的头上松散开来披在肩上，山村居民带来了半醉的狂喜情绪；鼓掌声、喊叫声混杂在一起。一句话，兴奋到了顶点。突然从远处传来一声雷鸣，这场狂欢集会被打断了，所有的人们都仓惶走散。

以上是柏辽兹对这一乐章的有声有色的描绘，显然，这里的描绘比音乐还要夸张些。

第四乐章："暴风雨"

孕育着闪电和骤雨的乌云飞快地越过这阴暗的天空，狂风在咆哮，低音提琴浑沌的呼号和短笛尖锐的呼哨，都预示着一场暴风雨已经迫在眉睫。狂呼怒啸的风暴越来越猛烈，炫目的电闪把天空劈成两半，声声霹雳使大地都发生震动，然后是倾盆大雨。巨大的半音阶从乐队的最高点迸发，一直钻到乐队的最低层，把一切都卷入旋涡；长号和定音鼓又加强了这全部声势。的确，这仿佛并不只是表现风雨雷电的音乐，这简直就是暴风雨本身。但是这场暴风雨很快就过去了，它的最后一次微弱的雷声在牧歌声中消失了。

第五乐章："暴风雨过后的愉快和感恩的情绪"

暴风雨过后大地又恢复宁静，呈现出一片清新，牧笛的温柔曲调又传开了，随后出现的乐章第一主题，是一支牧歌风的感恩歌：

例257



这一曲感恩歌表达的情绪，贝多芬在他的笔记本上曾经这样写着："自然神论，卢梭精神，因崇敬大自然的威严而来的狂喜，但是没有虚假的夸张，人的幸福和内心安宁的感觉。"这支牧歌的音调贯串着全乐章的主题，使整个乐章始终保持这种愉悦、安宁和幸福的情绪。乐章用回旋奏鸣曲形式写成，它的第二主题移到C大调，由弦乐器奏出，同样反映出喜悦的心情：

例258



乐章的主题自由地发展和变化，象春日的光辉一样普照着这最后乐章。整部交响曲以安宁的颂歌作为结束。

贝多芬的《田园》交响曲对后一辈作曲家的影响很大。在柏辽兹的《幻想》交响曲、罗西尼的《威廉·退尔》序曲和门德尔松的交响曲中都可以找到生动的反应。但是贝多芬自己，在此后却没有再采用过象这样的标题性交响曲体裁。

第七交响曲

（A 大调 作品第 92 号）

《第七交响曲》的基本主题，也可以叫做“英雄与人民”，但是贝多芬对这个英雄主题作了独特的处理——贝多芬深切地理解到，不但要描写痛苦和斗争，也应该描写胜利和欢乐，因为欢乐是斗争所期待的胜利果实。因此，《第七交响曲》不是用戏剧性的冲突和斗争来表达英雄的形象，而是着重描写胜利人民的凯旋和欢乐，贯串着一种舞蹈的特性，整个乐曲使人感到精力充沛和充满活力。从这一角度着眼，《第七交响曲》又可以称为“舞蹈性的交响曲”，或如瓦格纳所说是“舞蹈的颂赞”。

根据手稿笔迹判断，《第七交响曲》在 1812 年 5 月间完稿。在这些年间，贝多芬的耳聋正在加剧，同丹莱莎的爱情破裂，而在这样的岁月，他却写出了象这样尽情赞颂生活的欢乐，这样坚定的乐观主义精神的作品，确是令人赞叹不已。1813 年这部交响曲初演于维也纳，由贝多芬亲自指挥；由于耳聋的关系，时常出现不合节拍和近乎可笑的夸张手势，尽管如此，这次演出仍然获得了听众接连不断的喝采欢迎。

《第七交响曲》的第一乐章一开始就吸引住听者的注意：这是一段结构自由的长引子，开头由全乐队强有力地奏出一个和弦，之后，

例259

Poco sostenuto

原来藏在全奏中的双簧管的长音在一片寂静之中显露出来了 它那有点颤抖的音响和主题本身魔幻般的美，表达出一种深刻的感情，其情调之新颖也是难以比拟的：（见例 259）

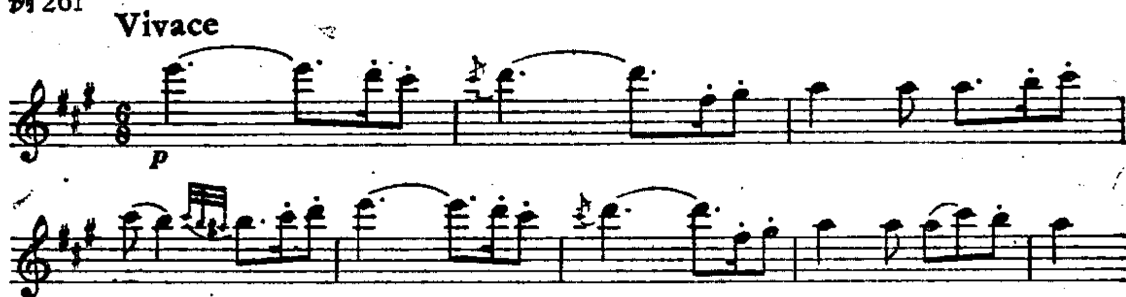
这段音乐的浪漫主义色彩同它所使用的木管乐器的音色有着密切的关系。在这一乐章中，贝多芬一反十八世纪管弦音乐的一些法则，把主要的地位不是留给弦乐器组，而是交给管乐器组，特别是木管乐器，由于配器上的这一特点，使这乐章充满了阳光般的光辉。引子的第二个主题也由双簧管奏出，它的音调同样优美动听：

例 260



引子的末尾，几经转调后，A 大调的属音E以一种奇特的形貌出现——在连续六小节中只有这一个音，没有伴奏，但是它每一次从弦乐器到木管乐器的交互转换中都改变一次样子，最后由长笛和双簧管保持住这个E音，并即带出奏鸣曲形式的第一主题。关于这个试探性反复的E音，以及从引子到乐章本体的这一过渡，很容易令人想到《第五交响曲》最后乐章开始前的那种情况。不但如此，这一乐章的本体(Vivace)也同《第五交响曲》快板乐章(Allegro)一样，在乐曲结构方面又是精巧技艺表现的另一个范例。这里，音乐贯串着一种固定的节奏型，即由第一主题所规定的那种附点节奏，整个乐章之所以能自始至终充满动力，保持愉快、欢乐的特点，都同它密切相关：

例 261



第二主题由长笛和第一小提琴奏出，它同前一主题相互补充，即加强了乐章固定节奏型的跳跃特性，保持着同一的舞蹈性形象，好象

是前者的变化反复：

例 262



乐章中，旋律始终悠扬地进行，调性频繁地巧妙转换，但基本节奏却保持不变，象这样在统一的基础上呈现的无穷尽变化，使乐章的活跃而热情的特点经久不衰，听者也一点不感到厌烦。

第二乐章——忧郁的小快板，在整部交响曲中产生出鲜明的明暗对比效果；在全曲充满舞蹈特性的和谐中，这一乐章虽有同样整齐、均衡而单纯的进行节奏，但它又有别于其它乐章，因为它所体现的不是乐观而有朝气的舞蹈形象，而是葬礼的行列。乐章中表达出一种巨大的戏剧性情绪，其独特的构思通过两个对比性的、但又相互加强的手法来体现，即：一方面是不变的反复，另方面又是主题素材不断的扩充和发展。

乐章的基本主题象一首德国民歌，它的特点是非常朴实，旋律进行老是回到E音上来，象其它乐章的主题一样，它固定不变的节奏给人一种内在、沉着和坚定的印象，但它的内声部同时也嵌进了进行的对比因素：

例263



这个主题概括了音乐中关于死和噩运形象的音调特点，其进行曲式的步调在整个乐章起着主导的作用，即便是诀别的哀恸和痛哭，或者是葬礼行列中陷入沉思的那一片刻，都没有扰乱这一节奏的进行。而且，在这均衡的周期性结构中，随着主题本身固定不变的反复，力度的增涨也达到了令人惊叹的效果——从低音提琴和大提琴清静微弱(*pp*)的音响，一直发展到遍及乐队一切音区的浑然浓密的

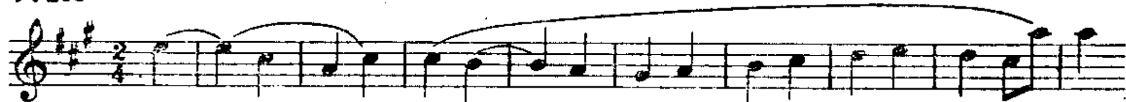
全奏。同时，主题本身的旋律进行也复杂化，从它原来的内声部生长出的一支衬腔式的曲调，也具有独立的意义，其艺术形象之鲜明并不比基本主题逊色：

例264



乐章基本上是用三段体形式写成。前一段是小调主题的变奏，中间一段转入A大调，是一个性质不同的旋律，明朗而充溢着感情，但它的低声部还是用前一主题的节奏作为基础。

例265



乐章最后一段同样富于动力，它那基本主题的赋格式发展具有很好的效果。总的说来，这个乐章可以视作对牺牲了的烈士的回忆和纪念，由于插入这一段悲悼的暗云，从而使作为交响曲的主导情绪的欢乐的光芒也显得更加炽热和强烈。

第三乐章是一首速度极快的诙谐曲，它预示了浪漫主义作曲家在诙谐曲方面许多神奇美妙的特点：轻快而十分戏谑的旋律进行，辉煌的配器，鲜艳的和声和调性效果(F大调—A大调，F大调—D大调)，一般诙谐曲少有的交响发展规模，在这一乐章中都极鲜明和突出。乐章的基本主题非常活泼有力，节奏富于弹性，真实地体现出热情奔放的欢乐情绪：

例266



乐章中段是贝多芬在泰普里茨记录下的一首奥地利农村歌曲，它的主题在小提琴上几乎一直保持在属音的背景上，由单簧管、大管

和法国号奏出，旋律气息宽广，具有温和的田园情调，完全是牧歌风的：



乐章中段的音乐同基本主题的飞快节奏构成对比，为了强调曲式的对称，在乐章的第三段之后，中段音乐和第三段再一次依序反复，然后突然结束。

最后乐章也是舞蹈性的，力度也很鲜明，体现出胜利狂欢的景象。乐章的基本主题是粗犷的舞蹈旋律，它在整个乐章中始终占着优势：



除了这个主题之外，乐章中还有一些次要主题出现，其中第二主题是匈牙利茨冈旋律，它那附点节奏型也是从基本主题的节奏动机衍化出来的：



贝多芬丰富的创作想象力，完美的形式，厚实的配器，带有切分音的独特效果的尖锐节奏，都在终曲的民间漫无节制的欢乐和焕发光采的舞蹈场面得到体现。贝多芬的《第七交响曲》是音乐行家和一般音乐爱好者同样感兴趣的作品，我们越听会越喜欢它。

第八交响曲

（F大调 作品第93号）

这部交响曲据手稿所示，于1812年在林茨完成。

同贝多芬在此之前写的那些交响曲和后来的《第九交响曲》相比较，这部通常被称为“小交响曲”的《第八交响曲》，与其说是为生活的力量所激奋的感情表达，不如说是幽默和轻柔的微笑更为合适。看来他创作这部交响曲要比《第七交响曲》顺当得多，而且可能是由于解决生活困境所促成的。在这里，他好象回顾自己的经历，嘲笑他过去的幻想似的；在这里，上一世纪的风格特点，以诙谐为基调的处理，同时还结合进一些全新的手法，从而使这部作品具有一种独特的表现力，充满美丽可亲的朴素特质，其中有维也纳圆舞曲、古老的小步舞曲和日常生活音乐的戏谑性的回响。

交响曲的第一乐章好象返回到海顿式的交响曲似的，它所强调的均衡的对置、分解的结构、节奏的周期性循环等，都是革命前的音乐所特有的。即便如此，这些因素在这部交响曲中又都有贝多芬处理手法的印记。这一乐章的两个主题（一个在F大调，一个在D大调）都具有温柔典雅的特点，纯朴而简炼，和声伴奏轻淡透明：

例270



在这两个主题当中，第二主题在其出人不意的移调进行和调性的奇幻连接等方面，都富有独创效果，在呈示部中这样大胆的调性对置对十八世纪的交响曲说来是完全不可思议的。乐章基本上按传统的奏鸣曲形式写成，但也明显地冲破了古老的框框，经常有着力度的发展，最后结束的动机是深藏的诗意的体现。总的说来，这一乐章所反映的激奋情绪是有所抑制的，它不象在此之前的贝多芬作品那样宽广、有力。

这部交响曲没有抒情的慢板乐章，它的第二乐章是一首诙谐性的小快板。在这里，贝多芬明显地仿效早期古典音乐那种精确的节

奏，用象机械一样的节奏作为旋律进行的基础。乐章的主要主题是一支戏谑的卡农曲调，原是他为了祝贺节拍机的发明者梅尔采尔(Mälzel)而写的小轮唱曲"答，答，亲爱的梅尔采尔"。象这样的节奏背景，同海顿的《时钟》交响曲的第二乐章是十分相似的。

例271



值得注意的是，木管乐器在这里并不发挥它惯常的作用，而是用轻微反复的和弦，为小提琴和低音提琴的轻柔对话进行伴奏，描绘出一幅非常高雅悠闲、温柔天真的景象，其效果清新、逗趣和可爱，难怪柏辽兹说它是"找不到范本也找不到副本的"。这一乐章也用奏鸣曲形式写成，但省略了发展部，它的第二主题比前更加欢愉：

例272



在结尾处，原来经常保持的极轻的音响（*pp*），突然转入极强（*ff*），造成了最为幽默的效果。贝多芬的这一乐章，在他的全部交响曲乐章中篇幅最短，但它却是他的作品中最优美、最迷人的乐曲之一。

第三乐章是以庄严的古代风格写成的小步舞曲，用传统的三段体结构写成。这是典雅的宫廷风格，但在主题出现前接连六次反复的"跺脚"动机，却显得十分滑稽可笑：

例273



乐章的中段是出人不意的对比，是整部交响曲中唯一的抒情片段，也是由三样乐器独奏的真正的三重奏(trio)，在美妙的旋律进行和纤细的和声织体中，可以感觉到莫扎特型的效果，就其乐思的纯朴而言，又有如海顿的小步舞曲。由于有了这一段穿插，就使小步舞曲的主题随后再现时更显得豪华富丽。

例274



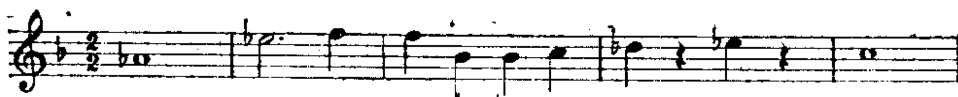
速度极快的第四乐章重又夸张地体现了戏谑、幽默的特性。乐章的曲式结构是带有两个发展部和两个再现部的奏鸣曲形式，它的基本主题在同一个基本调性中就相继出现五次，因此又接近于十八世纪很多器乐作品终曲常用的回旋曲形式：

例275



乐章所以显得特别幽默，还由于它拥有众多的主题——这在一般喜剧中也是十分典型的。乐章的其它主题中，第一小提琴咏唱的♭A大调动人的主题，在贝多芬作品中也是不容易找到的：

例276



同前面的乐章相比较，最后乐章显得特别充满生命力，乐思的发展辉煌富丽，和声和转调的对比出人不意，管弦乐描绘效果不尽新奇，可以说不失为贝多芬的交响乐杰作之一。

第九交响曲（《合唱》）

（d小调　作品第125号）

贝多芬的《第九交响曲》在他的全部作品中占有特别突出的地位，是他在交响乐领域的伟大成就的总结，它最集中地体现了他创作的思想境界、革命热情和艺术理想。

这部交响曲是在法国革命的理想和成果被彻底摧毁的那一段反动时期中写成的。在那艰难黑暗的日子里，这位日渐衰老的伟大作曲家，仍然忠于革命的信念，他始终以自己的音乐作为自由、平等和博爱的号召，因此，在《第九交响曲》中，他最后一次又回到英雄斗争的主题上来；而且，为了使尽可能多的听众更明确理解这部交响乐作品的思想内容，他在最后乐章中用人声歌唱席勒的《欢乐颂》中的一部分诗句。就这样，作者引导听众通过阴暗和绝望、痛苦和沉思、冲突和斗争，走向十九世纪上半叶空想社会主义者所梦想的乌托邦——全人类的自由和解放、胜利和欢乐、团结和友爱。

贝多芬一生中从不间断阅读席勒的作品，其中尤以《欢乐颂》给他的印象最深。他还只十九岁时，就起意用音乐来体现席勒这首颂歌的思想。他这部交响曲早在波恩时期就已经进行构思，它的基本主题的最早草稿是在1809和1817年写出的，在1815—1817年间他的笔记本上还记录着第二乐章主题的各种设计，至于终曲合唱主题的旋律，在长达三十年的时间内也曾以各种不同的形貌出现在他的许多作品之中，例如1794年写出的歌曲、1808年完成的《钢琴、乐队与合唱幻想曲》和《斯蒂芬王》序曲等。《第九交响曲》孕育的时间虽长，但是他只是到1822年年底应伦敦爱乐协会的约请才正式开始写

作，并决定把席勒的《欢乐颂》作为作品的核心。《第九交响曲》所体现的同样是他的"从黑暗到光明"的典型思想，但它的终曲不但象《第五交响曲》一样，是整部作品的高潮，而且还是整部作品的中心；也就是说，作品的前三个乐章，好象用来作为《欢乐颂》大合唱的序曲似的。《第九交响曲》在 1824 年间全部写成并在维也纳首次演出，这次演出获得很大的成功，但这时已经全聋的贝多芬却已不可能听到听众的热烈欢呼声，他只能从听众外表的狂热表现去窥测他们内心的激动。这部"欢乐的交响曲"是在他的精神和物质生活都很不顺当的日子里写出的，正如罗曼·罗兰所说：贝多芬自己并没有享受过欢乐，但是他把伟大的欢乐奉献给所有的人们！

为了体现《第九交响曲》相当宏伟的构思，贝多芬不得不大大地突破了原来四个乐章的交响套曲的框框：他加长了作品的篇幅，全曲演奏时间长达七十分钟；他扩大了乐队的编制，在大型管弦乐队的传统组合基础上，在终曲中又加用短笛、低音大管、大鼓、钹和三角铁；他有史以来第一次把交响曲的第二乐章——慢板乐章的习惯位置移到诙谐曲乐章之后，以适应主题和形象的合乎逻辑的发展，使兼备英雄性和悲剧性的第一乐章，通过充满急速进逼的自然力的诙谐曲乐章和深具哲学式沉思的慢板乐章，发展到尽情狂欢的光辉夺目的终曲。

《第九交响曲》的第一乐章是一个巨大而紧张的斗争场面，是英雄克服重重困难、险阻的宏大画卷。乐章开始时的一段引子，只是由 A 和 E 两个音用下行五度和四度的进行组成的一些断续音调，它的调性很不明确；作者为这一乐章预先安排的这样一个朦胧而荒漠的背景，好象夜晚的雾幔，它的静寂令人警觉，使人产生对过去苦难的联想。这就是贝多芬创作这部交响曲时的特定环境——维也纳会议后复辟时期令人窒息的空气的写照：

例277



象雕塑品碎片似的断续音调在弦乐器中传递着，但不一会儿突然飞聚一起，组成第一主题，由整个乐队在d小调上威严有力地奏出：

例278



这个巍峨而严峻的主题，确定了整个乐章总的特性：主题本身包含若干个动机，它那号角合奏般的形象，贯串着斩钉截铁般的节奏，非常威武而猛烈；而在陈述过程中的一系列离调的紧张发展，又形成了强有力的严峻意志，代表傲然的正气，不畏强暴的反抗精神；它那从不减退的活力，使整个乐章始终保持一种坚定而集中的印记。同《英雄》交响曲的第一乐章一样，这一乐章中具有独立意义的动机也相当多，一些在形象内容和特性等方面都同基本主题相对置的其它主题，传达出苦难、同情和悲伤的情绪。例如，乐章的连接段主题就表现出抒情而温柔的感情——这个三度平行进行的流畅如歌的乐句，是在痛苦中对欢乐的幻梦和幸福的憧憬，象是《欢乐颂》的一点幻影(变形先现)，却又教人不敢置信：

例279



乐章的第二主题转入♭B大调，有如哀怨的叹息，但同时又是一种不平之鸣，它在随后的发展中逐渐形成更积极的性格，甚至出现过英雄气概的全奏音调，好象是对第一主题的后一个动机、即被罗曼·罗兰称为“命运”的动机的反抗。

例280



但是这些抒情的形象并没有得到肯定，相反地却让位给悲剧性的严峻形象，乐章第一主题的前一动机以其凯旋般的音调结束这充满动力的呈示部。乐章的发展部很长，它象《第三交响曲》一样以形象的对置为基础，结合着复杂的复调发展，但主要发展第一主题，特别是其中的"命运动机"的变奏。在这段音乐中，斗争在继续，但结果依然是第一主题的悲剧性形象占优势。再现部一开始便形成全乐章发展的顶峰。这里既有骚动，也有愤怒，又有激烈的斗争。最后在乐章的尾声中，意外地出现明朗的大调因素，充满着令人惊心动魄的音调，仿佛是宣告这场严酷斗争的结束；在弦乐器震音半音阶的伴奏下，在管乐器中澎湃、咆哮的音调中，充分体现出在无限痛苦中的坚强意志，其气势有如海上惊涛骇浪之将至，情景悲壮，难有其匹！

在第一乐章悲剧性的结束之后，接下来急切需要的便是积极的行动，因此，贝多芬选用急速活跃的诙谐曲以代替一般常见的慢板乐章。为了适应宏伟的构思，这一乐章采用复三段体结构，前后两段又各为奏鸣曲形式，总的篇幅相当扩展。在开始的几小节短引子中，已经包含有这一乐章主题的基本音调和节奏，它的几次断续的跳跃进行，同前一乐章基本主题的下行分解和弦(D—A—F—D)一模一样。

例281

molto vivace

ff　sf　sf　sf

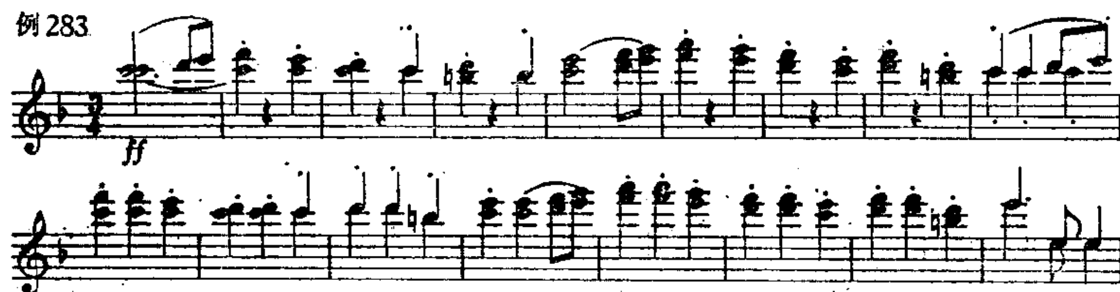
弦乐器　弦乐器　定音鼓　全奏

《欢乐颂》的主题在前一乐章中变形出现过，在这一乐章中同样还要露面；还有，第一乐章基本主题的两个动机在前一乐章中不但起着主导的作用，派生过其它一些动机和主题，它也要对其它一些乐章继续发生作用——贝多芬就是这样用主导动机的手法使主题与主题之间、乐章与乐章之间密切联系，以保持整部作品的内容和形式的统一。

前已说过，诙谐曲宏大的基本主题，是贝多芬在正式创作这部交响曲之前八年写出的。这主题的节奏结构是舞曲风格，很象奥地利民间的连德勒舞曲，用赋格曲的形式陈述——轻柔地演奏主题的弦乐器发出神秘的飒飒声，而木管乐器则在每一小节的强拍上断续地重复着旋律的节拍重音，稍带一种阴郁的色彩，使人想起那种虚幻、怪诞的形象；音乐不祥和惊慌的情调，它那罕见的、不可禁抑的舞蹈节奏，以令人头晕的速度进行的茫然追逐，以及充满动力的发展所形成的巨人般力量的爆发，分明是虚幻和现实形象的交织：



这主题在赋格段后改用主调音乐的方式来发展，乐队的全奏音响强烈(*ff*)，很有英雄气概。奏鸣曲形式的第二主题转入C大调，它补充第一主题的形象，也略带舞蹈性；它的进行富有毅力，神情活跃，勇往直前，这时第一主题的基本节奏型充当其不变的节奏背景：



在发展部中活跃的基本主题的赋格进行，从原来每隔四小节出现答题压缩为三小节的节奏单位(ritmo in tre battute)，这饶有兴味且富于表情的手法使音乐的发展更加动力化。诙谐曲的中段有别

于前后两段激动不安的进行，这是田园诗般的幻想境界，它那清澈晶莹的音乐以歌曲和舞曲为基础，用一个简短的曲调在各种不同的乐器上(木管乐器、法国号和小提琴)变奏反复，音乐带有牧歌的风味，表现出一种乡村式的愉悦和欢乐的情调；而从它那基本上是两个声部的轮廓和在五度音域范围内的活动看来，又同最后乐章《欢乐颂》主题有着密切的联系：

例 284



对欢乐的茫然追求，但充其量却只是一种戏谑，这就是这一乐章的基本内容所在。

第三乐章——如歌的柔板，同其它三个乐章都形成深刻的对比。这是经历过前面的悲剧性事件和暴风雨之后哲理性的静观和沉思，充满着最微妙的抒情诗意，同贝多芬晚期风格的联系最为直接。这一乐章建立在两个主题相互交替和变奏的基础之上，兼有回旋曲和变奏曲的特点，因为其中第一主题有过几次变奏发展，而第二主题每次呈现几乎都保持着原来的形貌。乐章开始时有两小节的短引子，它的音调同第一乐章第二主题的一个因素十分相近。乐章的第一主

例 285



题在♭B大调，是一支沉思般的如歌旋律，它在乐章的全过程中，以其丰富的旋律和变奏的发展，表达出巨大的感情力量：（见例285）

这个主题的陈述有如沉思，它的进行流畅，其中仿佛可以听到脆弱心灵的轻微颤动和深藏的感情流露，象这样的旋律只有在贝多芬后期作品中才可能遇到。主题的第一次变奏，和声实际上保持不变，只在曲调上增加许多温柔的花饰，因此显得更丰美、活泼，也更有生气。第二次变奏转由法国号奏出，这在当时乐器制造和演奏技术等条件下，都是十分大胆的创举。第三次变奏改为复拍子(12/8)，它那由十六分音符组成的旋律进行，再结合着木管乐器和法国号的音响，别有一番田园风味。乐章的第二主题也是抒情性的，略带圆舞曲的特点，但在这里贝多芬把它标明为“小步舞曲风格”(alla menuetto)；它在第一主题的变奏之间两次出现，用以衬托第一主题所专注的哲学式沉思。

例286



象诙谐曲乐章的中段一样，这段旋律有如生活音乐的回响，但它谧静而温存，也显得有点疲惫之感。但总不能长时间沉溺在回忆和沉思之中，在乐章近结束时，两次威武的军号声，打破了原来那种田园诗般的安宁，这是最后乐章开始处的狂想激情的预告，它使我们记起了这部交响曲的英雄性形象。不过，静观的沉思和纤柔的幻梦还在继续，它好象为这内心的不安所困恼，整个乐章在一时还保持平静的情绪中结束。

象贝多芬在复辟时期经历过一段暂时的创作“危机”之后，重又振作起力量，用它的《第九交响曲》使人们重又记起人类的伟大理想一样，在《第九交响曲》中，在经历过紧张的斗争和深沉的思考后，在黑暗中所盼望的光明，在痛苦中所期待的欢乐就将来到了。在第三乐章后，已经是器乐同声乐这两个因素即将衔接的时候了。为了实现这个过渡，贝多芬为最后乐章安排了一段篇幅较长的引子：首先

出现一个狂风暴雨般的急板乐句，它象怒潮的冲击一般，同前一乐章结束时那超凡入圣的情绪形成鲜明的对比：

例287



这个被瓦格纳称为"可怖的号角合奏声"，很容易使人联想到第一乐章第一主题的那种惊心动魄的音调，但它在这里才奏出第一句，立即被大提琴和低音提琴齐奏的宣叙调打断：

例288



随后，好象是为了回忆过去的斗争似的，前三个乐章的基本主题按序一一重现，但又全被上面的宣叙调击退。这支宣叙调在乐章中起着十分重要的作用，贝多芬原先打算从这里开始引入人声，而且为这宣叙调的历次出现写好不同的唱词，借以说明他是如何排除那些阴暗、严峻的情调，怎样冲破种种束缚才找到通向"光明的王国"和"欢乐的颂歌"的道路。后来，他又觉得人声在这里出现还不具备条件，因此他删去了宣叙调的唱词，并使人声的出现向后推移。不过，从后来发现的这段歌词原稿，倒有助于我们更明确地理解全曲的宏伟构思。原来在管乐器最早的一声怒吼后，宣叙调的唱词是："不，这会使我们想到过去的苦难，今天是胜利的日子——应该用歌舞来庆祝"；而接在第一乐章引子主题出现后的唱词则是："哦，不，不要这个，我要别的，更愉快一些的"；在回到诙谐曲主题的一瞬间，宣叙调便喊出："也不要这个——这只是一种戏谑，要更美、更好的"；当慢板乐章开头的几个音刚一露面，宣叙调就提出异议："这也太纤柔了，要找一种使人振奋的东西"；最后，当《欢乐颂》主题雏型出现时，宣叙调

马上说："这才对了，终于找到了！"在这样的几次对话之后，《欢乐颂》的主题才最后出现——起初，它位于乐队的深处，由大提琴和低音提琴用暗哑的声响奏出，好象从远方传来的一支纯朴的旋律：

例289



这支酷似德国民歌的欢乐颂歌第一次陈述时，没有任何伴奏，但是在反复出现时，它用变奏的方式从弦乐器转到管乐器，逐渐增强音响，并结合进对位的声部，发展成整个乐队的全奏，造成强有力的声势。但是真正的欢乐还没有到来。只见乐章开始时那个"可怖的号角合奏"又闯进来了，这时候宣叙调再出来回答它，但这一回，已经用人声——男中音独唱明确表达了："哦，朋友，何必重弹老调，还是让我们的歌声汇合成欢乐的合唱吧！"在此之后，男中音独自歌唱席勒的诗句，木管、弦乐器轻轻地伴随着它：

欢乐啊，美丽的神的火花，
极乐世界的仙女，
天女啊，我们如醉如狂，
踏进你神圣的天府。
为时尚无情地分隔的一切，
你的魔力又把它们重新连结；
只要在你温柔的羽翼之下，
那里的人们都结成兄弟。

× × ×

谁有那种极大的幸运，
能和一个友人友爱相处，
谁能获得一个温柔的女性，

让他来一同欢呼！
真的——在这世界之上
只要有一个人称为知心！
否则，让他去向隅暗泣，
离开我们这个同盟。

× × ×

一切众生都从自然的
乳房上吮吸欢乐，
大家都尾随着她的芳踪，
不论何人，不分善恶。
欢乐给我们亲吻和葡萄酒浆，
一个刎颈之交的知己；
连昆虫也获得肉体的快感，
更不用说上帝面前的天使。

这些诗句都从独唱或重唱开始，然后用合唱加以重复，主题在每次变奏时都有不同的色调变化，一直发展到宏伟的高潮，但欢乐的情绪却始终如一。接着，节拍从4/4改为6/8，还有大鼓、三角铁和钹等打击乐器加入，频繁的切分节奏使音乐性格变得更为轻捷、刚强，《欢乐颂》主题则接近于威武和战斗的风格，具有胜利进行曲的特点。后来，男高音的一段独唱还使《欢乐颂》成为一曲豪迈的战歌：

弟兄们，请你们欢欢喜喜，
在人生的旅程上前进，
象行星在天空里运行，
象英雄一样快乐地走向胜利。

这段诗句经合唱加以重复后，便是乐队的一段开阔的间奏，音乐的激情汹涌澎湃，气象万千。随后合唱以新的节拍重又唱起《欢乐颂》主题时，更加坚定了从斗争到胜利的信念。接着，音乐转入庄严的行板，由合唱队唱出近似复调的圣咏旋律，乐队的效果象管风琴一般庄严、肃穆：

例290



万民啊！拥抱在一起！

和全世界的人接吻！

弟兄们——在上界的天庭，

一定有天父住在那里。

之后，这个新主题又同《欢乐颂》按对位的进行交织在一起，气氛热烈，同时它还用新的诗句再一次强调表达对“造物主”的虔敬心情。

万民啊，你们跪倒在地，

世人啊，你们可预感到造物主？

到星空的上界去寻找他，

他一定住在星空的天庭那里。

《欢乐颂》主题的最后一次变形用四重唱来表达，后来因加入合唱，情绪变得更为热烈。现在，音乐的速度在加快，打击乐器重又加入，从而爆发出更大的威力，欢乐笼罩着一切，合唱和乐队一起怀着极度兴奋的激情，赞颂欢乐，并号召万民拥抱一起，最后，这部宏伟的交响曲在歌颂全人类团结友爱的乐声和胜利的欢呼声中宣告结束。

D大调小提琴协奏曲

（作品第61号）

这是贝多芬唯一的一首小提琴协奏曲，完成于1806年间，题献给他青年时代的朋友斯蒂芬·封·勃莱宁。

贝多芬的协奏曲创作，基本上遵循着莫扎特的发展道路，但他的协奏曲比较有气势而有深度，主题形象丰富，独奏声部始终起着主导的作用，技巧性的传统特征也有所强调和发展；但乐队并不处于从属的伴奏地位，而是积极参与发展乐曲的音乐形象，乐队的音响效果特别具有一种昂扬振奋的紧张度。贝多芬创造的这种新型的协奏曲，特别是这首小提琴协奏曲和《第四》、《第五钢琴协奏曲》，都更接近于交响曲的范型，因此，常被称为“交响协奏曲”。他的这首小提琴协奏

曲也是小提琴演奏家经常演奏的曲目之一。罗马尼亚作曲家、小提琴家艾涅斯库对他这首协奏曲的解释演奏，在音乐史上是相当著名的。

这首小提琴协奏曲采用传统的三乐章结构。第一乐章用奏鸣曲形式写成，高昂的英勇精神是其音调特征，但没有紧张的矛盾冲突。同莫扎特的大部分协奏曲一样，这一乐章也有两个呈示部。乐曲开始时是定音鼓单独的几下敲击；把定音鼓作为"独奏乐器"使用，这在当时是十分大胆和具有独创精神的。乐章的第一个呈示部按惯例交给乐队演奏，它的第一主题庄重流畅，由木管乐器和弦乐器先后接奏：

例291



上例是主题的前半部分。在弦乐器接奏主题的后半部分之前，有三小节的穿插，用弦乐器模仿乐章开始时定音鼓敲击的节拍，但在这里，为了增强戏剧性效果，使后半部分呈现时能显得更为明朗起见，贝多芬把小提琴奏出的主音D改为♯D音——这个不期而至的♯D音的出现，违反了当时严格的教学法则，因此当时曾引起音乐界的一些非议。在第一主题之后的连接段，有很大的发展，出现了英雄性的因素，情绪昂奋、激烈。乐章的第二主题温文典雅、端庄优美，先由木管乐器奏出，然后由弦乐器接奏，这时候主题转经d小调而进入F大调：

例292



第一乐章的第二个呈示部开始时先有一段引子，这是独奏小提琴在D大调属七和弦的基础上奏出的装饰乐句，十分辉煌有力。随后引出的第一主题也有不少装饰，比前更为动人，但仍保持它原来的性

格。第二主题由独奏小提琴和乐队一起奏出，独奏小提琴以其对位化的助奏旋律，使这一段音乐更显得琳琅满目。在贝多芬的协奏曲中，独奏乐器相当扩展的技巧性声部，总是起着很重大的作用。乐章的发展部主要发展引子和第二主题的素材，乐队担负着很重要的任务。在这里，应用了动机分解、变化和频繁转调等手法，音乐的发展自然圆顺、淋漓尽致。乐章的再现部从整个乐队的全奏开始，第一主题再现时变得十分威武有力。临近乐章结束前按传统惯例有一个华彩乐段，一些小提琴演奏名家，如约阿希姆、克莱斯勒和奥伊斯特拉赫为这一乐段谱写的音乐都很出名。

第二乐章——小广板，是凝神深思的集中体现，同前后两个乐章闪耀的光辉相映成趣。这一乐章用变奏曲形式写成，它的基本主题庄严壮丽，配置朴素的四部和声，具有颂歌的风格，由弦乐器加弱音器演奏：

例 293



这个主题经过三次变奏，由单簧管、大管等乐器分别奏出，除了伴奏方式以外，主题的调性、节奏和曲调都没有太大的变化。接着又出现一个新的主题，它的曲调流畅、纯朴自然、优美如歌：

例 294



总的说来，这一乐章主要是发展两个纯朴主题的抒情旋律，但其中也有热情的爆发，乐章中的这样一些插段所造成的对比，也大大加强了音乐的表现力。

最后乐章用回旋曲形式写成，它的基本主题轻快活泼，富于动力：

例295



这个主题最初由独奏小提琴奏出，主要是强调G弦上的低音效果，但当它反复出现时，已经翻上两个八度的高音区，并且逐渐发展为乐队的全奏，在反复出现的这一主题之间，穿插着一些新的旋律素材，其中以g小调的委婉动人的一段最富有诗意，它同乐章的基本主题形成鲜明的对比：

例296



这一乐章以欢快的驰骋为重点，但也间插着象上例中那样柔情的诉述，在基本主题最后一次出现之前，还有一个篇幅不太长的华彩乐段，最后音乐在欢庆声中宣告结束。

贝多芬的钢琴协奏曲

贝多芬的创作主要集中在器乐方面，除了交响音乐之外，室内乐他也广泛加以研究，钢琴特别是他最感亲切的活动领域。贝多芬自己还是一位钢琴演奏家，即兴演奏能手。当他十二岁在故乡波恩时，他的钢琴演奏就已时常受人夸奖。从1792到1802年，是他钢琴演

奏活动的全盛时期。但在1803年，由于耳聋加剧，当他在台上演奏《第三钢琴协奏曲》时，已经不能完全满足听众的要求；1808年，他演奏《第四钢琴协奏曲》可以算是他的告别音乐会演出了，虽然在1814年他还以钢琴伴奏的身分最后一次上台表演。

贝多芬的钢琴协奏曲共有五首，但写作时间间隔很长。《第一钢琴协奏曲》早在他来到维也纳的初期写成，而他最后的《第五钢琴协奏曲》写出后，他已经不可能当众演奏了。除此之外，当他还只十四岁时(1784年)就已创作了他的最初一首钢琴协奏曲，在波恩选帝侯宫廷演奏过，可惜这一作品的乐队部分没有保存下来，它的钢琴声部明显具有莫扎特的风格。贝多芬还把他的《小提琴协奏曲》的小提琴独奏声部改为钢琴独奏，而乐队部分却保留不变，由于他对原来的独奏声部并没有进行真正创造性的改编，钢琴独奏显得太小提琴化，因此很少有人演奏它。这首协奏曲在1808年出版，它往往被称为《第六钢琴协奏曲》。

贝多芬的前两首协奏曲继承了莫扎特和海顿的传统，但同时也在很多方面显示出一个天才艺术家的成熟技巧；而在后三首协奏曲中，他却毅然脱离维也纳乐派的程式化传统，创造出一种很有独创个性的风格。根据新的思想内容的要求，他为了在自己的音乐中体现出英雄性的形象、宏伟的激情、尖锐的冲突、戏剧性的斗争和深刻的体验，他史无前例地赋予协奏曲这种体裁一些崭新的特征——取消先前惯用的独奏与乐队全奏相对峙的陈旧公式，使独奏与全奏保持着相辅相成的作用，即通过独奏乐器同乐队之间的“对话”，多方面地揭示音乐形象所蕴藏的中心思想。他的协奏曲音乐的交响化发展的结果是：乐队更富有动力，同时乐队中个别乐器也更个性化，同独奏乐器的联系更为密切，而独奏乐器则不但更积极参与交响的发展，而且时常自行促成这样的发展；独奏乐器的相当扩展的技巧性声部，在他的协奏曲中起很大的作用，它使音乐增添光辉、典雅和魅力，与此同时，这种技巧性的发挥又总是服从内在的思想内容的需要，成为艺术形象的有机因素。在《第五钢琴协奏曲》中他甚至不用传统插入的华彩乐段，虽然音乐充满着豪迈的乐句和富于表情的

钢琴效果。

贝多芬的协奏曲以其构思之宏伟和深刻，使协奏曲这一体裁的发展向前推进一大步，并为威柏、舒曼、李斯特和勃拉姆斯的浪漫主义协奏曲的进一步发展打开了通路。

第一钢琴协奏曲

（C大调　作品第15号）

贝多芬的每一首协奏曲都有其互不重复的特点，有其深切感人的印记。他的这首协奏曲充满着青春的光辉和饱满的毅力，其中民歌风音调的诗意表现最吸引人们的注意。

这首钢琴协奏曲，可能是为他在1796年到布拉格、纽伦堡、莱比锡和柏林的旅行演奏而写的。这首协奏曲还是遵循着以莫扎特为代表的维也纳协奏曲的传统，但是，在钢琴声部的发展和乐队作用的加强等方面，又可以感觉到纯属贝多芬自己的风格。

这首协奏曲的第一乐章（奏鸣曲形式），可以明显看到莫扎特的影响：例如，它的主题结构匀称，独奏和全奏段落的轮番交替配合有序，频繁出现的音阶式乐句多半是基本主题素材的装饰，而远非主题本身的发展等等。又如从作为这一乐章的开始的第一主题的和弦式进行，也可见一斑。

例297



这一乐章的第二主题转入♭E大调，它那饶有风韵的纹饰尤其接近莫扎特：

例298



第一乐章的结构同莫扎特的奏鸣曲形式快板乐章相当近似，在他后三首钢琴协奏曲中常可看到的那些特征，例如，独奏声部特有的朗诵调旋律以及这种朗诵调同乐队之间的有机溶合等因素，在这里都还不存在；在他后期作品中常因一些抒情的即兴乐段而扩张发展部和尾声的传统规模，在这里也一概不曾出现过。当然，这里也有一些段落明显可以感觉到他的风格特点。例如，在进入再现部之前有长时间的过渡准备；这个过渡原先神秘地闪烁的色彩，突然为独奏部分八度强奏乐句所造成的耀眼光辉所代替。又如在发展部开始时，一些旋律进行组成的宽广浪潮，又是多么富丽堂皇；再说，在乐队呈示部的结尾，在钢琴独奏的华彩乐段后以及其它一些段落中坚定而昂然地呈现的进行曲，又是何等之清新：



第二乐章是贝多芬风格的形成和演化的一个范例。在这里，可以看到维也纳传统影响的痕迹，但这里的含义和音调又有新的处理。乐章的基本主题本身开始时由独奏乐器奏出，这支曲调也很象莫扎特优美悦耳的小歌，但旋律进行中的朗诵式停顿和自由的节奏结构，都有一定程度的戏剧性效果。



这一乐章用三段体写成，乐章中间一段的钢琴独奏有一些即兴式的朗诵调表演，是抒情感人的篇页。最后一段重复开头的一些片

断。贝多芬在后来的许多作品中喜欢把他的最有分量、最倾注深情的内容，摆在相当扩展的结尾来叙述，在这一乐章中也是这样：乐章的基本主题的变奏现在也带有象前面那样的即兴性因素。乐章的尾声从基本主题的变奏开始，它的篇幅长达全乐章的一小半。在这里，钢琴右手部分奏出的旋律，同和弦伴奏的节奏并不相符合，类此的结合手法后来成为威柏、肖邦和舒曼的钢琴作品的风格特点之一。

第三乐章是一首富于技巧性的回旋曲，其中独创的精神更为显著。贝多芬把奏鸣曲形式的因素带入回旋曲结构之中——他的协奏曲的最后乐章，通常也跟第一乐章一样有三个基本段落，只是原来的发展部由带有独立性新主题的插段所代替而已。这协奏曲最后乐章的结构和它所包含的情绪内容，同先此写成的《第二钢琴协奏曲》的最后乐章颇为相近。这里是无尽的幽默主宰一切，整个回旋曲都保持着急速的进行，它的基本主题具有舞蹈性因素，十分活跃：

例301



第二主题同前一主题相对置，它的进行更为流畅，接近于奥地利的一首提罗尔民歌：

例302



随后，音乐又回到基本主题上来，乐章的第一大段就以这诙谐性的舞曲作为结束。乐章中段出现的新素材，是一个略有变化地不断反复的动机，它在较大音程内的跳跃和它那执拗的性格，使这一段音乐具有喜剧性的特点：

例 303



乐章的第三段重复第一段的素材。在一小段钢琴华彩乐段之后的尾声中，音阶式乐句聚集着越来越紧张而激烈的力度，突然，出现了一个简短的休止，这个突然减慢的速度，更加强调出结束时的欢快情绪。

第二钢琴协奏曲

（♭B 大调　作品第 19 号）

贝多芬的这首钢琴协奏曲先于他的《第一钢琴协奏曲》，大约在 1794—1795 年间写成并演奏，1798 年他又对这首协奏曲、特别是其中的第一乐章进行了一些修改。这首协奏曲是介于他早年在波恩和成熟时期在维也纳这两个创作阶段之间的产物，就其思想内容上说，它比前一首协奏曲稍有逊色。贝多芬拘泥于传统，这反映在对钢琴独奏声部和乐队的处理上，在这里乐队的规模很精巧，原先在《第一钢琴协奏曲》中使用过的单簧管、小号和定音鼓，都略去不用了，除弦乐器组外，如今只剩下一个长笛、两个双簧管、两个大管和两个法国号而已。

这首钢琴协奏曲第一乐章的音乐特点和协奏原则，包括乐章主题众多，旋律乐句结构布局自由而有即兴意味，独奏声部和乐队的交织精致细密，所有这些都近似莫扎特的风格。乐章的第一个呈示部的第一主题用乐队呈现两个对称的形象：前者刚毅有力，带有附点节奏，后者富于歌唱性：

例 304

Allegro con brio

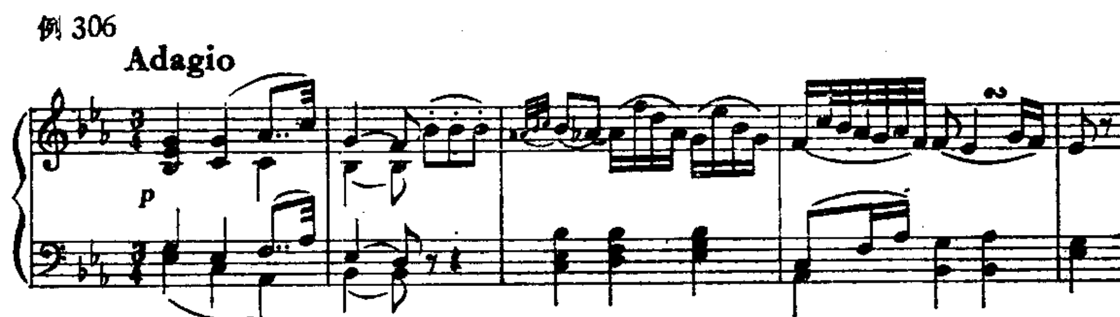


乐章第一个呈示部的第二主题是一个新的抒情性插段，但它在第二个呈示部中并不出现，只是在发展部中才得到发展。乐章的第二呈示部同样拥有很多旋律，它的第二主题的旋律进行也有莫扎特的色彩：



在这一乐章中同样可以觉察到一些属于贝多芬的特征，例如时常采用不期然的半音调性转换，力度的对比，独奏声部和乐队的明显对置等。

第二乐章的音乐特点同海顿有点近似，这是哲学式的凝神沉思，十分严峻，但又充满诚挚、温暖的感情：



在这一乐章中广泛采用了器乐式的朗诵调，从而时常形成旋律的巨大浪潮，类此的手法对贝多芬说来是相当典型的，这在《第一》和《第四钢琴协奏曲》的第一乐章中都可以看到。这一乐章的结构也有其特点：开头，主题的陈述是紧凑的，然后两次加以扩展并自由地变奏，最后以广阔的尾声作为结束。象这样的结构图式后来贝多芬还常常用到，他的《第五钢琴协奏曲》的第二乐章便是一个例子。

最后乐章——回旋曲很有特点。它象《第一钢琴协奏曲》最后乐

章那样，保持着无比欢快的特点，也把奏鸣曲形式的规律性应用到回旋曲的结构中去。不过，他现在走的主要是海顿的路，而不是莫扎特的。莫扎特虽然也喜欢在最后乐章中运用尖锐的喜剧性效果，在各种不同乐段的变换中强调戏剧性的手法，但他通常是在终曲欢快的内容中引入抒情性的因素。贝多芬在自己早期的协奏曲中却不是这样，他更倾向于海顿式的粗犷而形象化的幽默。

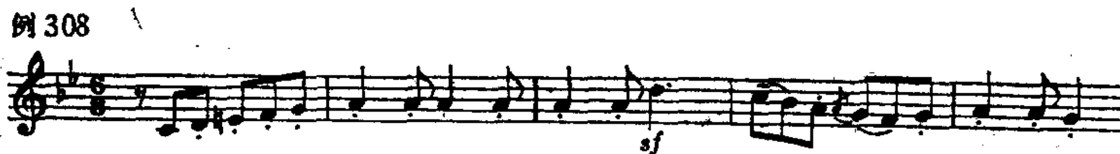
终曲的第一主题轮廓鲜明，其中有象杜鹃一样的叫声，但在旋律中突出的重音，同钢琴独奏左手部分均匀的节奏不相符合，从而给音乐添加了一种少有的幽默色彩：

例307



第二主题音响更柔和、更戏谑，贝多芬又用乐队出人不意的音调和节奏重音，造成了有趣的喜剧性效果：

例308



总的说来，在这个构思格外有创造性的乐章中，那些节奏的转换和突然的重音（sf），都是贝多芬所特有的，这在乐章当中一段显得特别突出，在这一发展部的新主题中那些调皮地不断反复的动机，也十分引人注意：

例309



在再现部的结尾，第一主题的形貌突然和缓下来，它好象摆出一副庄重、雄伟的姿态，一本正经似的，但乐队随即用更大的热情强力地(*ff*)恢复它原来狂暴的面目。临近乐章结束时，音乐的进行停顿一下，然后乐队全奏用几个强力的和弦结束这首协奏曲。

第三钢琴协奏曲

(C小调　作品第37号)

这首钢琴协奏曲在1800年间写成，1803年4月在维也纳首次演出，由贝多芬亲自弹奏，自此之后，这首协奏曲受到经久不衰的欢迎，它是贝多芬生前受到普遍承认的少数几部作品之一。

同贝多芬的前两首钢琴协奏曲相比较，这首协奏曲无论在钢琴技术的创新方面，还是在发展协奏曲这一体裁的新含义方面，都向前推进了一大步，简言之，他赋予这首协奏曲音乐一种“诗意的思想”。由于构思的统一，独奏声部和整个乐队形成了前所未有的紧密复合；再由于个别管弦乐器的个性化，即为独奏乐器答腔并织入整个音乐发展进程之中，从而使音乐更富于表现力，独奏乐器同整个乐队之间的联系也更加自然。这首协奏曲在贝多芬1800年间的创作中是最成熟的一部，它的感情比《第一交响曲》还要丰富，也比那迷人的《七重奏》更富于幻想，其戏剧性激情之雄伟，恐怕只有少数几首弦乐四重奏的个别乐章能同它相比美。如果专就协奏曲这一体裁来说，这

首协奏曲是他对现代协奏曲创作做出卓越贡献的四首协奏曲(指《第三》至《第五钢琴协奏曲》和《小提琴协奏曲》)中的第一首，它是贝多芬的协奏曲创作的一个里程碑。

贝多芬为这首协奏曲选用的c小调，是他平素最喜欢用以表达英雄性和刚毅有力情绪的调性之一，他的《第五交响曲》、《悲怆奏鸣曲》和《第三十二钢琴奏鸣曲》的第一乐章以及《科利奥兰》序曲就可以充分说明这点。这首钢琴协奏曲的基本特点，在于它所表达的那种毅力和光辉，它那严峻的步调和命令式的音调、鲜明的对比和辉煌的陈述，也十分吸引人。这方面，在第一乐章中尤其突出。这首协奏曲一开始，作者就侧重于第一乐章的戏剧化描绘，使第一乐章足以确定整部作品的思想内容。不但如此，他还时常使开启第一乐章的最初主题，象一颗种子孕育着音乐在往后的一切发展，贝多芬成熟时期的交响曲都有这样的特征。这首协奏曲的第一乐章从一个出人不意的命令式主题开始，这是一个严峻有力的主题，其中可以听到英雄性的军号合奏式的回响，甚至具有严厉的形貌，在整个第一乐章的结构中它一直起着主导的作用：



这个基本主题由管弦乐队的全奏非常紧凑但很有表情地奏出，在钢琴独奏进入后又得到了发展。这一乐章的第二主题同样坚毅有力，但更活泼、流畅，更富于歌唱性：



单簧管奏出的这个主题具有一种矜持的抒情性，但为时不长，戏剧性的冲突重又继续增涨起来，情绪热烈而有力的乐队全奏，随即把音乐带入发展部。这时候，钢琴独奏奏出乐章的基本主题，但这主题

末尾的节奏型则留给大提琴。这个节奏型在其它弦乐器不安的颤音背景上不断地反复着，同钢琴富有表情的乐句相适应。在乐章的再现部中，基本主题又保持它完整的形貌在乐队强有力的全奏(*ff*)中第五次呈现。末了，钢琴的华彩乐段仍然具有音乐的戏剧性——这个华彩乐段以传统的颤音结束，这时，在乐队极轻的音响(*pp*)和钢琴的同样轻微的音型中，定音鼓独自奏出原先在发展部中由大提琴奏出的那个节奏型。象这样的结合造成的戏剧性效果是很突出的。最后，钢琴独奏接过这个节奏型并稍稍加以变化，好象用一星火苗点燃了熊熊烈火那样结束了这一乐章。

在第二乐章中，钢琴声部的发展有着十分宽广的规模。贝多芬在这里采用了声乐艺术中从朗诵调到花腔的各种手法，创造出满怀激情的音乐来。这一乐章基本上可以分为相似的两个段落，这两段的开头是一样的，而在后来则各自按不同的方式发展。乐章开始时是钢琴相当扩展的独奏，这基本主题的旋律进行庄严持重，富于歌唱性：



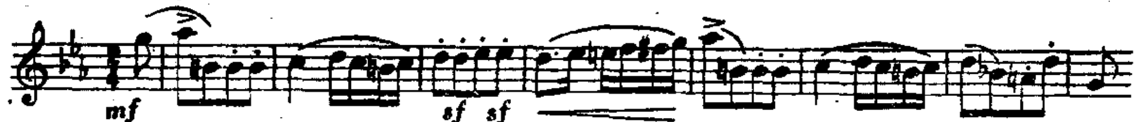
但后来，它却具有朗诵的特性，钢琴声部伴奏部分的颤音音型，使它更接近于声乐朗诵调的效果，嗣后，这一朗诵调片断又为乐队全奏所强调。随着音乐的发展，钢琴声部的音型也更复杂，由于用六十四分音符组成的音型比比皆是，要演奏好这些意味深长的器乐花腔，

是有一定难度的。

第三乐章是一首回旋曲，它的基本主题以其无尽机敏多变的方式不断地反复着，它每一次呈现都有所出新，其巧妙程度确是难以形容的。

例313

Allegro



这一乐章大体上又可以分成三大段，在第一段结束前，钢琴有一小段音阶式的小结尾，基本主题反复八次，在第二段的音乐发展中出现一个更富于歌唱性的新主题：

例314



当这个新主题转由整个乐队兴高采烈地咏唱时，钢琴仍不停息地保持其低微的颤音，但是音乐猝然中断，乐章的基本主题好象轻悄悄地又回来了。它从一件乐器转到另一件乐器，在一段不长的赋格段之后，从 ♭A 大调转入E大调，调性色彩和音乐的进行都发生急剧变换，这是第三段的开始。这最后一段压缩重复开头一段的素材，在一段不长的技巧性华彩乐段后，音乐逐渐静息下来，并导入速度极快的简短有力的尾声。这个最后乐章要求钢琴家不但能够克服纯技巧性的难度，而且能够直接表达出各种感情和生动的幻想，这样才能防止把这个生气勃勃的终曲奏成一支技巧性的雄壮乐曲。只有深入理解贝多芬音乐的精神实质，演奏者才能在演奏时使这基本主题的每一次呈现都焕发新彩。

第四钢琴协奏曲

(G大调　作品第58号)

这首钢琴协奏曲在1805—1806年间写成，1808年12月在维也

纳首次演出，由贝多芬亲自担任钢琴独奏。他以独奏家身分上台演出，这是最后一次。一直到1832年门德尔松"发现"了这部作品，才重又演奏它。

这首协奏曲也是贝多芬的热情横溢的抒情作品之一，它的风格清新，构思完美，充满柔和的浪漫音调——钢琴声部好象整个儿都是由纤细而深刻的歌唱性旋律织成的。在这里，朗诵调的表现手法发展到格外完善的程度，钢琴的歌唱性发挥既强调表达出最精细的色调，同时又服从于总的构思，这在第一乐章开头的乐句最足以表现。

跟一般协奏曲不一样，这首协奏曲的第一乐章没有惯用的乐队引子，而是由钢琴直接奏出第一主题：



乐章开始处的这一个抒情形象，随后由乐队全奏加以发展，这时候音乐从G大调突然转入B大调，调性色彩形成了对比，钢琴的一些轻快的三连音乐句也使色彩有所变化，然后钢琴就转入更富于即兴式的发展。在钢琴奏出的格外有表情的连接段之后，音乐的进行就失去开头那种静观、沉思的因素，越来越热烈激昂，于是，在小提琴上出现了第二主题的第一支旋律：



这支旋律后来又由双簧管加以复奏，然后，情绪又发生变化，重又恢复先前那种气氛，第二主题的第二支带有田园风味的旋律由弦乐器奏出，它的音调柔婉动人：

例317



这个主题由钢琴一些很有表情的旋律花纹装饰着，后来，还可以看到在第一个呈示部中显示过的那个带有附点节奏的轻快进行曲式主题，力度重又在增涨，贝多芬喜欢在弱拍上加重音（*sf*）的效果又出现了，在钢琴的一些半音进行乐句后，突然转入结尾段钢琴的抒情乐句，表现出热情洋溢和狂喜的情绪：

例318



乐章的发展部由一小段乐队全奏导入。这发展部以一些不安宁的下行音阶进行为基础，其中也有一些抒情的段落，乐章的基本主题也得到过非常有力的肯定。乐章的再现部有所压缩，但更富有表情。关于这一乐章的华彩乐段，作者自己写过两稿，其中第一稿篇幅很长，饶有艺术兴味。此外，莫舍列斯、克拉拉·舒曼、封·彪罗、安·鲁宾什坦、布松尼等都为这一乐章写过钢琴华彩乐段。

第二乐章是贝多芬创作中的瑰宝之一。这一乐章以发展他所爱用的对话原则为基础——这里出现的两个对比性形象，一个是弦乐

例319



器组齐奏的严厉恐怖的断音主题：（见例 319）

另一个则是钢琴独奏叹息般的答句，一直十分优雅动人，贝多芬曾特地注明整个乐章的钢琴乐句都要使用弱音踏瓣，强调钢琴乐句的温柔的性质：

例 320



很明显，这里两个主题（一个用断音——staccato，一个用连音——legato）的对比孕育着一种标题性的构思。因此，有人把这一乐章解释为，希腊神话中奥菲士同阻挠他到地狱去解救被囚禁的艾弗里吉卡的那些妖魔鬼怪的对话，即奥菲士用音乐驯服地狱中那些魔鬼的写照。这种解释是把弦乐器的象歌剧宣叙调那样的狂暴的主题，比作地狱的凶恶力量，而在钢琴同弦乐器组的不断对答中，弦乐器的气焰逐渐减弱，说明音乐的力量已经把地狱的恶势力驯服了。当然，也可以有别的联想。但无论如何，这里分明有两种对立的力量，在一种真诚感人但有点焦虑不安的感情冲击下，一切障碍都被摧毁了。在音乐的对答中，我们可以看到，钢琴的叹息般的音型越来越宽广有力，它那激动的颤音和乐句都很富于激情。这一阵戏剧性的热潮过后，齐奏的主题在低音区神秘地隐约可闻，在乐队的持续和弦的背景上钢琴最后一次露面，就在这极为轻微的持续音中，音乐不间断地直接转入第三乐章。

最后乐章是一首明朗、轻快而欢愉的回旋曲，它的音乐虽然象万花筒那样瞬息万变，但基本上可以分为三个大段落——即主题的呈示、一小段有力的发展和变化很大的反复，最后还有一段相当扩展的尾声。这一乐章的基本主题是阳光般灿烂的快速度舞曲，开始时由弦乐器奏出：

例 321



这个主题的活跃进行几乎达到不可遏止的程度，随后由钢琴加以装饰复奏时才有所抑制。乐章的第二主题由钢琴引出，音调优美如歌，具有田园风味：



即使是这样一个如歌的主题，也不难看出其中孕育着舞蹈性的因素，这在钢琴声部的技巧性音型中尤为显露。这段主题的呈示用一个不长的华彩乐段作为结束——在四个八度的音域中顺白键下行的音阶进行，然后又顺半音阶向上回升。乐章的第二段从基本主题的重现开始，有着丰富的色彩变化。第三段有很多新奇有趣的离题发挥，它大大加强了音乐的戏剧性发展。象《第七交响曲》的最后乐章一样，在这里也是舞蹈性的因素占统治地位，它有力地肯定了生活的欢乐。

第五钢琴协奏曲

（^{b}E 大调　作品第 73 号）

这首协奏曲的创作大约在 1808—1809 年间，1811 年出版时标明为“大型协奏曲”。这首作品在 1812 年 2 月间在维也纳首次演出，但这次弹奏钢琴声部的并不是贝多芬，而是他的青年学生车尔尼，不过他对车尔尼在演奏时随意进行技巧性的装饰这一点并不满意。这

首协奏曲初演时，已经为当时的听众和报纸所赏识，特别在1828年，在巴黎通过十七岁的钢琴家李斯特的出色演奏，更获得欧洲广大听众的普遍欢迎，它的盛名甚至保持至今。

这首协奏曲是在拿破仑战争的那个动荡的岁月里创作的，就其特性上说，它同当时流行的所谓“军队”协奏曲不无联系。但同当时这类作品所侧重的关于军队的行列、交战的喧闹和号角的模仿等典型描写不一样。贝多芬在这里，也象他在《第三》和《第五交响曲》那样，主要是体现那坚定的意志和坚韧不拔的斗争精神的英雄形象。顺便说一句，这首协奏曲时常被加上“皇帝”的题称，但那完全是一种穿凿附会。贝多芬的这首协奏曲在他的思想发展中具有与《英雄》交响曲以及后期一些钢琴奏鸣曲同样重要的意义。这是一首使协奏曲交响化的重要范作，其中辉煌的技巧同深刻的内容有着融洽的结合，管弦乐方面也有非常有力的发展。就第一乐章来说，它的规模比《第五》和《第九交响曲》的第一乐章还要长一些，它的乐队声部的辉煌发展，钢琴这一技巧性声部的气概和威力，也是相当不平常的。

这首协奏曲的♭E大调的调性的使用，主要因为其中的音响色彩光耀而清新，宛如一望无际的地平线和蔚蓝色的天空一般，令人感到特别开阔、亲切。协奏曲第一乐章从一段长引子开始——乐队全奏的响亮和弦，引出了钢琴独奏声部三次自由的华彩性进行，它所掀起的浪潮遍及钢琴键盘的整个音域，其豪迈雄壮的音调直接导入乐章的基本主题：

例323



这个主题先由弦乐器奏出，接着再由单簧管加以复奏，它的特点同贝多芬所塑造的英雄性形象最为近似，在乐章中它是整个音乐发展的胚胎，其它一些对比性的音乐素材，都是服从于这个最基本的主

导形象的。在乐队的第一个呈示部之后钢琴独奏声部进入时，基本主题就在各种相互对置的插段的变换中，在各种不同的色彩配置中进行着，它的发展后来具有一种抒情的色调；在这一乐章中那些到处飞奔的乐句和强力的和弦之间出现的精工细织的段落，确实有如安宁与谧静的绿洲一般。但是，突然音乐的进行又起了变化，在乐队中出现了象进行曲那样的步调，然后钢琴声部又接连不断地发展了基本主题的那个军号合奏式的音调，最后，钢琴独奏在乐队的陪衬下，用原先在乐章开始时出现过的、但现在有所变化的华彩性乐句，结束这一乐章的呈示部分。

乐章的发展部以乐队和钢琴声部的对抗为中心，也可以说是一种深具戏剧性力量的对话。这个强烈的呼应发展为钢琴声部的沉重的八度进行，但是对话并没有停止，象在卡农曲中一样，乐队仍然以压低的力量同钢琴声部相抗衡。后来，一度出现过抒情性的片段，但是乐队的力量重又扩展开来，在狂暴的进行中，钢琴的华彩性乐句不断地涌现出来。最后，在再现部中音乐的力度又掀起一次新的高潮，为钢琴华彩乐段的呈现做好准备。但是，在这里，贝多芬为了使技巧性的发挥服从音乐发展的内在逻辑的需要，他根据音乐素材在此之前的陈述，亲自写出钢琴的华彩乐段，使它保持同前面素材的有机联系。不让独奏者在这里自由即兴发挥，这在钢琴音乐史上还是第一次。

第二乐章的色调明朗、柔和，它的基本主题的进行令人感到温暖可亲，其艺术感染力量并不比前一乐章逊色。

例 324

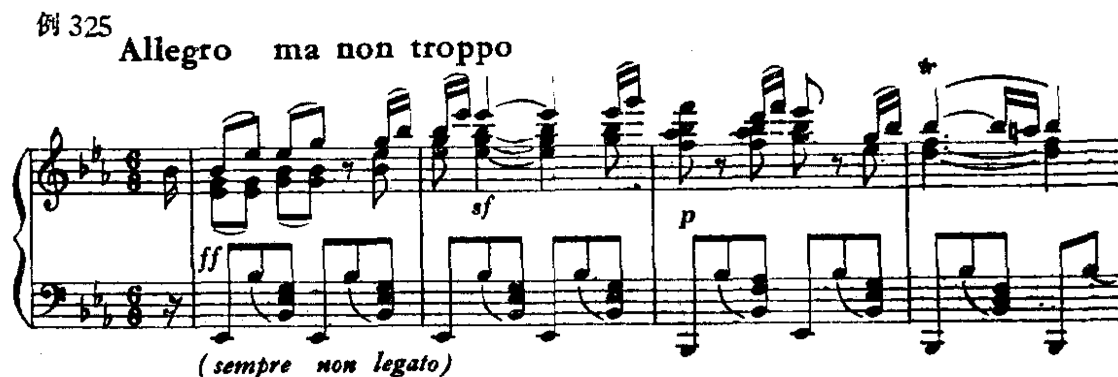


乐章用自由的变奏曲形式写成，它的基本主题在乐章开始时由带弱音器的弦乐器咏唱出来，随后出现了钢琴声部两次激越的戏剧性独白，只是在这些浪潮平息下来之后，音乐才开始进行变奏。第一次变奏由钢琴如歌般地奏出主题，而第二次变奏则转入木管乐器声

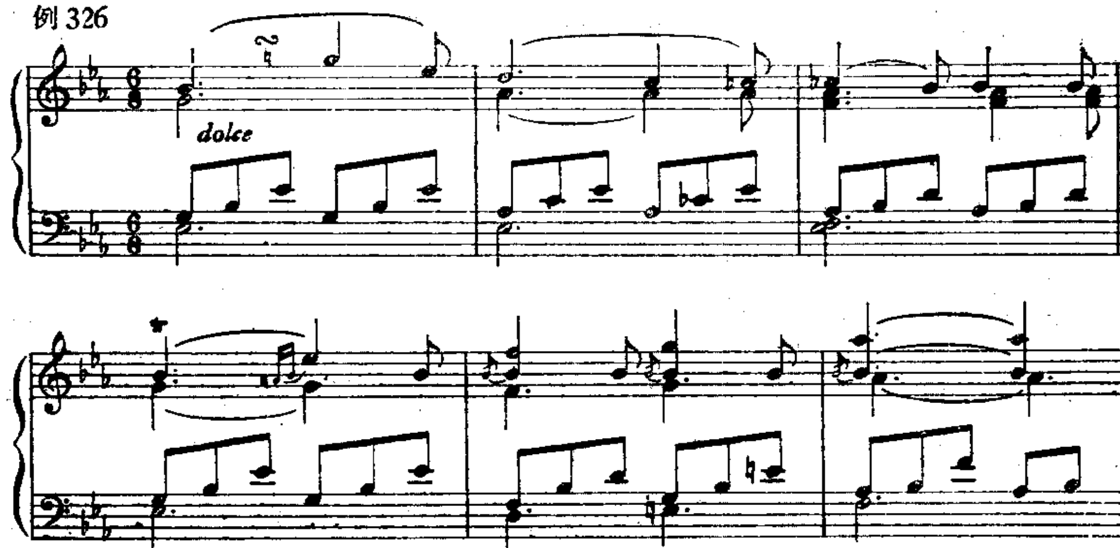
部，这时候钢琴声部从容不迫地编织着它的优美的旋律图案。在音乐往后的进程中，在音响很轻的一段结束(*pp*)之后，贝多芬还继续标明“Sempre piu dim”和“Morendo”，要求音乐还要继续静息下去，果然，这时候几乎只能听到两个大管的声音了。但是，接着出现了法国号的声音，在钢琴声部好象从远处传来了一个新的乐句的音调，暗示着即将有新的情绪转折来临。然后是一次小停顿。在法国号的持续音背景上，钢琴声部已经精神饱满地奏出最后乐章的主题了。这个从第二乐章到最后乐章的不间断过渡，使人们不得不屏息凝神倾听，它同《第五交响曲》转入最后乐章前的那一段效果辉煌的过渡，是有几分近似的。关于这个乐章，法国作家罗曼·罗兰在德国法西斯希特勒占领法国期间撰写的论贝多芬的最后一部著作中曾有这样一段记述：“……在遭受考验的日子里，贝多芬永远在我们身旁……当络绎不绝地撤退的人流在我故乡高原的纵横交错的道路上奔逃，而敌人进袭的喧嚣声在以太中跟踪而来的时候，你可知道，谁是我的同伴？在敌人临近的当儿，在我的脑海中浮现出贝多芬《第五钢琴协奏曲》中的一首美丽的歌曲（第二乐章的主题)。在那三天三夜之间，我一直听到这美妙的歌声，它就象活在我心里一样。这首歌曲纯洁而明净，它驾凌在这世界的废墟之上。它照亮了理智，有如在乌云空隙的蓝天一般……。”

最后乐章是一首气势雄伟的回旋曲，它的基本主题非常活跃有力：

例 325



这个主题的每一次呈现都是先由钢琴奏出，随后乐队再加以复奏。不多久，又出现了乐章的第二主题，也由钢琴奏出：



这个第二主题在乐章中虽然也有相当精细的发展，但是乐章的基本主题仍然是音乐的中心，它在各种新奇的变奏和调性中进行着，织出各种各样技巧性的花饰。在最后乐章中，贝多芬揭示出钢琴这一独奏乐器的全部光辉，使钢琴声部和乐队完美地汇合起来，共同体现音乐的宏伟构思。

《科利奥兰》序曲

（作品第62号）

科利奥兰是公元前五世纪罗马的一个贵族，由于政治上的原因被逐出国外，但他惑于傲慢的性格和阶级的狂妄，选择了背叛祖国的道路，带领异族军队攻打罗马，及至城下，由于他母亲和妻子的泣谏，使他在各种复杂的矛盾心情下自杀身死。科利奥兰的死是悲剧性的，是他可耻行为应得的惩罚。关于科利奥兰，莎士比亚曾写过一出悲剧。贝多芬的这首序曲，则是根据他的同时代人——德国诗人兼剧作家科林的五幕悲剧《科利奥兰》而写的，但在此之前，他早已从莎士比亚的《科利奥兰》中熟悉了这出悲剧的一些形象。科林和莎士比亚的悲剧情节大致相似，但莎士比亚悲剧中的科利奥兰是被人杀死的。科利奥兰之所以吸引贝多芬的注意，同前不久激动着他去写作歌剧《费德里奥》一样：他喜爱崇高的题材，因为这可借以表现人类的最深刻的感情，包括爱情和爱国热忱等。再因为贝多芬创作这首

作品时，维也纳已处于法国军队的占领之下，他意识到被占领城市所遭受的苦难，因为当时的维也纳并不比科利奥兰时代被围困的罗马幸运一些，这样，他使原来的传说又具有现实的意义，他的这首序曲所表达的不安和激情，才能做到一点也不夸张。

音乐开始时，弦乐器三次奏出强力的八度“c”音，但每一次都被乐队全奏的粗暴和弦所打断，这小段引子可以看作是科利奥兰的骄傲性格的一个写照。这首序曲用奏鸣曲形式写成，它的第一主题怒气冲冲地表现出一种躁然不安的情绪，也是那个被罗马平民放逐的贵族科利奥兰的性格描写：

例 327



第二主题转入大调，它的旋律进行温文尔雅，同前一主题形成对比，描写科利奥兰的母亲和妻子的恳求：

例 328



在科林的戏剧中，科利奥兰是在那两位可敬的罗马妇女的诚挚的诉述之后自杀的。在贝多芬的序曲中，描写这个内心备受折磨的人物的死亡，也是放在最后一段，即在音乐按奏鸣曲形式的结构经过发展和主题及引子素材的再现之后，把重又出现的那个爆炸性的动机（在大提琴上）一再放宽，好象要把这个形象的节奏撕裂拉断似的，最后弦乐器柔弱地三次拨弦奏出八度的“c”音作为全曲的结束。

这首序曲在 1807 年间写成。

《列奥诺拉》序曲(第三号)

(作品第72号)

贝多芬是一位交响乐作曲家,对歌剧创作比较缺少经验,他一生中只写过一部歌剧——《费德里奥》(或称《夫妇之爱》),但是他为这部歌剧倾注了不少心血,先后修改三次(1805、1806和1814年),历时十年之久。这部歌剧的上演虽然屡次失利,但它却是作者所钟爱的作品之一。

歌剧《费德里奥》的题材,以在西班牙发生过的一件史实为基础,事件的主人公列奥诺拉是歌剧的中心。列奥诺拉的丈夫弗洛列斯坦无辜被判罪入狱,为了营救自己的丈夫,列奥诺拉改扮男装,化名费德里奥,充任狱吏的助手,在弗洛列斯坦即将被秘密杀害的最后一刻,挺身保护她的丈夫,歌剧以前来调查案情的上一级官员的突然来到和弗洛列斯坦被释作为圆满的结束。这个题材之所以能吸引贝多芬的注意,首先在于列奥诺拉和弗洛列斯坦这两个形象所具有的崇高品质以及它所体现的忠实爱情和英雄功绩,同时还由于剧情的发展,即戏剧性的斗争和胜利的结局符合于交响性的构思。贝多芬歌剧的交响性手法在管弦乐的独立乐段中有突出的表现,在许多场面中特别强调乐队的作用,在一些声乐曲中乐队部分也很重要。他为这部歌剧先后写过四首序曲:1805年写成的《列奥诺拉》序曲第一号,只在一小部分听众间演奏过;歌剧在1805年第一次正式上演时使用的序曲是《列奥诺拉》第二号;1806年歌剧《费德里奥》再次修改上演时,为了增强戏剧性的力量,经过减缩和改写的序曲,就是现在所谓的《列奥诺拉》第三号;1814年贝多芬的歌剧第三次上演时采用新的序曲,即歌剧《费德里奥》序曲。舒曼曾比较过他的三首《列奥诺拉》序曲,认为第一首美妙地散发着清新气息,不愧是出于贝多芬的手笔,其价值也不应过分低估。而第二首则是第三首的蓝本,是到达精益求精的第三首的过渡。第三首最生动有力,在艺术造诣上是最完美的一首。

贝多芬序曲的内容和风格,取决于戏剧的情节,他的优秀的序曲

创作，总是概括地表现戏剧的中心思想，多半是同强有力的角色或者与人民解放运动相联系的悲剧性冲突的思想。《列奥诺拉》序曲体现了贝多芬歌剧的英雄性主题的思想，又具有明晰的标题性和鲜明的戏剧形象。为了让明显对置的主题直接形成对比冲突，在他的序曲的奏鸣曲形式结构中，总是让呈示部分占优势，使序曲的每一个主题，包括在早期维也纳古典作曲家的交响曲中只是起一种导入和连接作用的那些主题，也都具有独立的意义，参与塑造旋律鲜明的标题性形象。第三首《列奥诺拉》序曲的引子开始时有一句下行的乐句，好象是描写这位女主角蹒跚走下囚禁着她的丈夫的地下深狱似的，紧接着木管乐器奏出弗洛列斯坦在歌剧第二幕第一场著名的咏叹调中的一段曲调，这是他在狱中对自己青年时代的快乐生活的回忆：

例 329



序曲的基本主题由小提琴和大提琴以八度齐奏的方式奏出，以体现列奥诺拉的胆识和勇敢精神，这在全曲中是很重要的一段：

例 330



这个主题在尽情发展之后，弦乐器和木管乐器又奏出另一个概括性的主题，这是从弗洛列斯坦的主题中引伸出来的，是希望和自信的表现：

例 331



作为歌剧的主导思想和剧情转折的体现，在序曲的发展部中两次出现小号在场外的独奏，这响亮的“军号”声宣告了前来查究弗洛

列斯坦被诬入狱这一案情的上级官员已经来到，是带给弗洛列斯坦自由的信号，它仿佛冲开监狱的愁云惨雾突然从天降落，用强烈的效果将全曲导入高潮。而在这喇叭声后每次都紧接着一个宁静无忧的旋律，这是从列奥诺拉的谢恩歌中引伸出来的，这时候伴奏部分则保持着小号宣告的节奏型。

例332



再现部从长笛独奏开始，在这里主题素材有着广泛的发展。这首序曲的尾声，由于弦乐器有着一连串音阶式音型的急剧向上发展，很自然地导至胜利的欢乐结局，成为对崇高忠实的爱情和英勇精神的赞颂。

《列奥诺拉》序曲(第三号)具有戏剧性的内容，音乐配合着剧情而发展，因此瓦格纳认为它本身就是一出完整的戏剧。《列奥诺拉》序曲表现出贝多芬那个时代所有心灵受禁锢和压制、但仍然呼吁自由和欢乐的人们所共有的苦闷心情，体现了从受难中通过战斗而得到欢乐和自由的过程——从深渊到碧空的升华。

《埃格蒙特》序曲

（作品第84号）

贝多芬为歌剧、戏剧和舞剧所写的序曲，在他的交响音乐作品中占有一定的地位，其中为歌德的戏剧《埃格蒙特》而写的序曲，特别受到广大听众的欢迎。这首序曲也是列宁特别爱听的作品之一。

贝多芬在1810年间为戏剧《埃格蒙特》写的配乐共有十段：除序曲外，还有埃格蒙特的女战友克雷馨的两支歌曲、四首间奏曲；克雷馨之死的场面和埃格蒙特临死前在狱中的独白的配乐，以及最后的“胜利交响乐”。埃格蒙特伯爵是十六世纪荷兰的统帅，他是奋起反抗西班牙异族统治和压迫、争取独立斗争的民族英雄和领袖之一，由于西班牙派驻荷兰的总督背信弃义，他被捕入狱并被判处死刑。埃

格蒙特的崇高形象和他的悲惨命运，使贝多芬甚为感动。他以埃格蒙特的形象作为这首序曲的中心，不但反映埃格蒙特的斗争和他的悲剧性的遇难，而且还体现了埃格蒙特的斗争的结果，即胜利人民的狂欢，充分地表达出他对人民革命力量不可战胜这一坚强信念，他在给出版社的信中还为最后一段音乐附上"预告祖国即将到来的胜利"这样一条注解。

《埃格蒙特》序曲用奏鸣曲形式写成，它的主题形象鲜明，是一首标题性的音乐作品；根据音乐的情节内容，序曲可以分为西班牙的统治压迫、荷兰人民的苦难、荷兰人民反抗西班牙暴政的激烈斗争和荷兰人民的胜利场面三大段，这同戏剧发展的三个阶段是相符合的。乐曲开始时全乐队齐奏的"F"音，好象是一种号召的信号。随后，在庄严的悲剧性引子中，相继呈示两个绝然相反的形象，分别代表两种互不相容的敌对力量，这两个形象用两个全然不同的主题来体现，是全曲戏剧性发展的本源。第一个主题由弦乐器在低音区用严峻阴暗的和弦来表述，它采用古老的西班牙宫廷舞曲——萨拉班达舞曲的节奏写成，它的步调缓慢、沉重，体现了西班牙统治者的残忍恐怖的形象：

例333



同第一个主题相对置，引子的第二个主题移到明朗的高音区，由木管乐器奏出，它的陈述方式可以明显地看出复调的特征，其音调悲戚感人，好象是叹息和呻吟一般，可以比作荷兰人民的苦难和悲痛：

例334



然后是两个主题的第二次呈述，这时它们之间的对比比前更为明显：第一个主题由全乐队用强力的音响（*ff*）奏出，而第二个主题仍以平静的声音应答。在这段引子中这两种力量的对峙，在整个序曲的进程中也同样保持着，成为整个乐曲的戏剧性发展的基础。音乐进入奏鸣曲形式的快板部分后，引子中的主题素材都有所引伸，发展成为新的音乐形象。首先，原来表现人民苦难的第二个主题，在过渡到快板部分前先转化为一支温柔的歌唱性旋律，它的调性变新了（在♭D大调），它还把第一个主题的节奏型用来作为低声部的伴奏：

例335



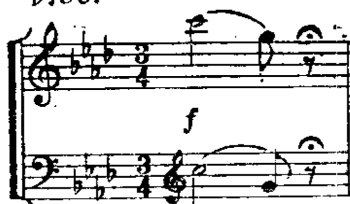
但是当快板部分开始后，从这个悲叹的音调中却逐渐形成为火热的英雄性斗争的主题，即序曲的基本主题，它的音调变成果断而紧张，充满着猛烈进逼的力量，虽则也含有一些悲剧性的因素。这是埃格蒙特领导下的荷兰人民反抗西班牙暴政的主要写照：

例336



这个基本主题的呈示非常宽广而有力，它的音调执着而紧张，调性不稳定，但是当它第二次反复呈现时已更热情感人，具有巨大的力量。序曲的第二主题同引子中代表西班牙压迫的主题同出一源，但现在它的节奏更为紧缩，成为一种命令式的音调。在整个呈示部中，这两个主题已经开始进行紧张的冲突和斗争，它们在每一次对置呈现中都一层层加深了相对比的特点。斗争越来越激烈紧张，使奏鸣曲形式的呈示、发展和再现间变得模糊不可辨了。序曲的第二主题在后来显然占了优势，它采用铜管乐器和木管乐器的混合色彩，越加鲜明地表现了西班牙统治者的强横霸道。最后整个乐队以无可抗拒的威力奏出的西班牙主题，终于把基本主题的纤弱的哀诉音调完全吞没。紧接着出现了描写埃格蒙特受刑前的一声喊叫：

例337



然后是一阵沉默，接下来出现几个丧葬式的和弦，说明埃格蒙特在这场残酷的斗争中牺牲了。但是这并不是斗争的真正结束。在为争取民族独立的斗争中虽然有个别象埃格蒙特这样的英雄牺牲了，但是人民的事业终于要获得胜利，异族统治的桎梏终于要被砸碎。这是整出戏剧发展的顶峰，在序曲中也是一个重要的转折。

英雄的死给人民带来了自由，这是歌德悲剧所要表现的乐观主义思想。贝多芬在这里引用了他为悲剧的终场，即埃格蒙特受刑前号召人民起来反抗奴役者的场面所配的“胜利交响乐”，把这序曲的尾声扩大为一支庄严宏伟的自由颂歌：

例338



音乐从 f 小调转为F大调，胜利的主题和号角齐鸣般的全奏，强有力地强调出人民的胜利和凯旋式的狂欢。

《埃格蒙特》序曲以其英雄性的构思及其严整完美的形式给人以强烈感染。这是最通俗易懂和最受欢迎的交响乐作品之一，它经常作为一首独立的交响乐曲在音乐会上演奏。

威　柏

(Carl Maria Von Weber 1786—1826)



德国作曲家卡尔·马利亚·威柏在1786年12月18日生于奥汀堡，他从小就随着父亲组织的一个主要由他们一家组成的小剧团，在德国和奥地利的一些小城镇巡回演出。威柏的父亲热心于音乐和戏剧活动，拉得一手小提琴；母亲有一个时期曾经是专业歌唱家。威柏生活在流浪艺人的环境，从中积累了丰富的音乐舞台艺术经验，加深了对生活的理解和对祖国的热爱。威柏在幼年已经对绘画和音乐深感兴趣，十二岁在萨尔斯堡学习理论作曲时，已有六首小赋格曲出版；十四岁时他的作品已有相当数量，包括他的早期歌剧在内。1804年，威柏通过他的老师沃格勒(Vogler)的帮助，在布勒斯劳歌剧院担任指挥，后来又在卡尔斯鲁尔和斯图加特宫廷任职(1806—1810)。从1813年开始，威柏在布拉格歌剧院担任指挥，而从1817年直到他逝世为止，他一直住在德累斯顿，他的几部最著名的歌剧，都是在那里写成的。威柏因患肺病，晚年身体虚弱，1826年应伦敦柯文特花园剧院创作歌剧《奥布朗》，带病到伦敦筹备上演工作，终于在6月5日病逝于伦敦，一生只活了四十岁。威柏死后十五年，他的骨灰才被运回祖国，安葬于德累斯顿。

象许多浪漫主义艺术家一样，威柏也十分多才多艺。他是一位作曲家，同时又是一位评论家、作家，他的自传体小说《一个艺术家的

生活》虽未完成，却颇能引人入胜；他在1811年同一些青年音乐家共同组织的“和声社”，在宣传进步的美学观点、为本国民族歌剧和新问世的先进音乐艺术开辟道路等方面，可以说是后来舒曼的“大卫同盟”的先驱。威柏的音乐创作，涉及到十分宽广的领域：他写过两部交响曲，还为钢琴和他特别喜爱的单簧管写过一些协奏曲；他的钢琴奏鸣曲，尤其是标题性钢琴曲《邀舞》，创造了圆舞曲的诗意形象，是浪漫派钢琴音乐发展阶段的重要成就；《邀舞》一曲经法国作曲家柏辽兹改编为管弦乐曲，至今一直是音乐会常演曲目之一。威柏的歌曲作品也不少，他在1814年正值反抗拿破仑侵略的爱国战争进入高潮时，根据德国诗人寇尔纳(Körner，1791—1813)的诗集写成的爱国歌曲集《诗琴与宝剑》，在德国深受欢迎，传播极广。但是，在欧洲音乐史上威柏的贡献首先却是在于歌剧，他是作为德国民族歌剧的创始者名闻于世的。

十八世纪下半叶，随着市民阶层文化的发展，在德国形成了一种特殊的歌剧形式——歌唱剧，这种在民间音乐艺术基础上产生的新体裁，以各种不同的形式在德国广泛传播，成为众所公认的一种民族歌剧。莫扎特的歌剧《后宫出逃》和《魔笛》，都是在这种歌唱剧传统的基础上写成的。莫扎特的歌剧创作曾使德国歌剧艺术达到前所未有的高度。但是到十九世纪初，德国歌剧又呈现颓势，本来在德国和奥地利受到宫廷贵族庇护、一直享有特权的意大利歌剧和法国歌剧，又占领了德国各大城市的歌剧舞台。但在这时候，由于德国民族统一运动的蓬勃发展，建立德国民族文化又已成为一个迫切需要解决的中心问题；提倡建立德国民族歌剧的呼声，在进步社会阶层中越来越高，因此威柏在这样一个条件下进行他的歌剧创作和改革，不论是在布勒斯劳和布拉格，或是后期在德累斯顿，必然都要遭到王室贵族以及艺术界保守派的强烈反对，但是当他冲破重重困难，克服由于经费的限制而形成的极为不利因素，充分吸取德国民间音乐的养料，创作出真实地反映德国人民的生活和面貌、真正能满足德国广大社会阶层的愿望和要求、真正具有完美的民族风格的歌剧《自由射手》时，必然获得巨大成功。威柏的歌剧《自由射手》在1821年的初次演出，

几乎成为德国进步阶层爱国情绪的大示威，这部歌剧很快便传遍全国，歌剧中的曲调开始在街头和家庭里传播，甚至出现象“自由射手牌啤酒”和“自由射手式女装”这样的时髦玩意。威柏的最著名的歌剧除《自由射手》外，还有《优兰蒂》和《奥布朗》两部。《自由射手》和《奥布朗》都是以民间神话传说为题材的风俗性歌剧，而《优兰蒂》则是英雄性的正歌剧体裁。他的这三部歌剧为德国民族歌剧的建立奠定了基石，并为德国民族歌剧的发展开辟了两条不同的道路。

同莫扎特和贝多芬相比较，威柏的艺术才赋要逊色一些，但是，他在十九世纪初德国民族解放运动的高潮中，曾坚定捍卫和创造过民族音乐戏剧，成为一个为民族事业而斗争的坚强战士，这就是威柏之所以能获得巨大成就的主要原因。

歌剧《自由射手》序曲

(J. 277)

1816年，在柏林上演了德国作曲家霍夫曼的歌剧《水妖》，这是神话幻想同生活现实相结合的产物。威柏看了演出之后，也起意用类似的题材创作他的新歌剧。早在1810年，威柏已经对年青射手的传说发生兴趣，这时他便约请他的朋友根特根据德国作家阿佩尔的故事集中关于恶毒猎人的古代民间传说改写为歌剧脚本《自由射手》，并从1819年开始创作这部歌剧，作品完成后由于种种原因拖延到1821年6月才在柏林第一次上演。

歌剧《自由射手》中的那个恶毒猎人，叫萨密耶尔，是魔鬼的化身，在歌剧中它是地狱恶势力的代表。但是歌剧中更重要的却是猎人生活的描述：青年猎人马克斯在一次射击初赛中失败了，他正为第二天的决赛犯愁，因为如果继续失利，按照猎人的风俗习惯，他就不可能同自己的恋人阿迦特成婚。这时，一个把灵魂卖给魔鬼的声名败落的猎人卡斯帕尔乘虚而入，他因为自己的死期将至急于找个替身，便诱骗马克斯到那鬼魂出没的狼谷去炼制百发百中的魔弹，同时又暗中同魔鬼商妥翌日用魔弹打死阿迦特作为自己的赎价。第二天，决赛开始了，马克斯的目标是从花丛中飞起的一只小白鸽，这时

阿迦特却在花丛中出现，马克斯的枪口对准着她。但是奇迹出现了，智慧与公正的隐士用法术把马克斯的枪口移向躲在树上窥待结果的卡斯帕尔，这个存心害人的卡斯帕尔受到了惩罚，马克斯和阿迦特终于得救了。善良与爱情战胜了邪恶，光明战胜了黑暗——这就是这部歌剧的中心思想。

我们知道，贝多芬的序曲《埃格蒙特》和《列奥诺拉》，用简明扼要的方式完整地表达出整个戏剧的基本内容。威柏的歌剧《自由射手》序曲也是这样，而且其中所有的音乐素材，都是整段从歌剧中引用过来的，同歌剧中最主要的音乐形象紧相联系着。为了使序曲便于概括整部歌剧的构思而不变成故事的图解，他采用古典的奏鸣曲形式，使歌剧的基本主题对照地贯串全曲。序曲开始的一段缓慢的引子，包含着两个不同的形象。但是在引子主题出现前几个小节的准备，也很值得注意，这里的旋律进行带有一种神秘的、不确定的特点，这种疑问式的音调在后来的管弦乐作曲家（例如李斯特和弗兰克等）的作品中常可看到：

例339



引子的第一个主题，是由四个法国号以重奏方式奏出的一支朴

例340



素的民间曲调，刻划了自然界——德国静穆、和谐而威严的大森林形象：（见例 340）

在德国民间创作中，森林是一种典型的形象，正如海的形象在英国的民间创作中和草原的形象在俄罗斯民间创作中的地位一样。而在这引子中，威柏所描绘的森林形象，用法国号的音色以模仿猎人的号角的音调，类似男声四部合唱这样一种德国民间音乐的典型形式，来反映大森林的安宁和闲逸以及人民的自由生活。紧接在这法国号主题后闯进的对比性形象，同前一主题初次构成矛盾冲突，这是萨密耶尔的写照，它建立在减七和弦的基础上，这个主导动机的短促乐句由大提琴奏出，它与定音鼓和低音提琴的阴沉的低音相交替，气氛更显得神秘和恐怖：

例 341



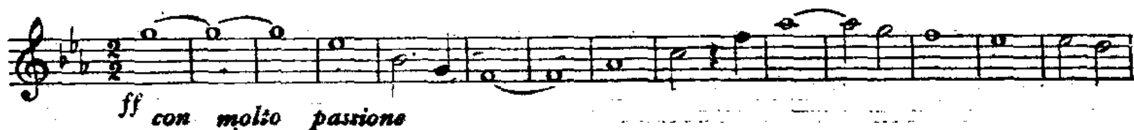
奏鸣曲形式的第一主题虽然是从青年猎人马克斯表示担忧自己命运的一段咏叹调衍化而来，它那切分的节奏和不稳定的和声纯粹是地狱力量的写照，依然是恶的形象：

例 342



连接段的音乐素材出自第二幕狼谷一场的暴风雨场面，它同第一主题都在 c 小调上，说明了恶的力量一直占上风。同第一主题相对置，序曲的第二主题有两个明朗的曲调，一个是马克斯在第一幕中的咏叹调：

例 343



另一个是阿迦特的主导动机：

例 344



在呈示部中仅仅是相互对照的这两类主题，在发展部中展开了紧张、尖锐的冲突，这是黑暗与光明的斗争，特别是在发展部的末尾，由于出现接近于萨密耶尔的主导动机，说明地狱的力量还是相当得势。在结构比较自由的再现部中也是这样，由于原来阿迦特的第二主题被萨密耶尔的主题所替代。显然，这又是黑暗力量的胜利，看来马克斯已经屈服于邪恶的势力。但是在一个持久的延长音后，突然爆发出乐队强烈的C大调主和弦，这有力的一击宛如“自由射手”的一颗魔弹射出枪膛一样。阿迦特的主题随着成为强有力的欢呼，音乐从小调转为大调，它象进行曲一样表现光明世界的最后胜利。这样，序曲的辉煌结束，事实上已经预示了整部歌剧的总的结局和它所要宣扬的道德思想，即善同恶的斗争总是以善的胜利作为结束。

歌剧《自由射手》的故事编排，虽然不免有一些抽象的内容，也有一些迷信的色彩。但是总的说来，它直接取材于人民的生活，赞颂的是猎人的自由生活，它那从民间汲取的音乐曲调和戏剧的民族形式，使这部歌剧获得当时广大民主阶层的热烈欢迎。俄罗斯音乐评论家斯塔索夫就有过一段中肯的评述：“从睡梦中苏醒并开始要求表现民族特性的欧洲，大喜若狂地欢迎《自由射手》。剧中的地域性的特点和人物的色彩，即由淳朴的农民代替从前的英雄王侯、由民族和家庭的利益代替昔日浮夸和矫饰的感情，以及人民对魔幻和超自然力的信仰的表现……所有这些都改变了歌剧世界的形貌，使它达到真诚感人的境地”。

“自由射手”一词的“自由”二字，是指凭借魔弹之助可以随心所欲击中目标的意思，这部歌剧也有人译为《魔弹射手》。

歌剧《优兰蒂》序曲

(J. 291)

歌剧《优兰蒂》在1823年写成，同年在维也纳初演时很不成功，舒柏特看过这次演出后也直言不讳地说这部歌剧大大不如《自由射手》。

威柏的歌剧《优兰蒂》和舒柏特的《罗莎蒙德》的脚本，都是德国女剧作家威廉敏娜·车济写的，其剧词写作一般认为也同《罗莎蒙德》一样拙劣不堪。歌剧《优兰蒂》选用中世纪骑士的题材，优兰蒂是骑士阿多拉尔的未婚妻，由于有人制造谎言离间他们两人间的关系，阿多拉尔经受不了严重的考验，竟然企图杀死优兰蒂，只是在后来，经过许多离奇的际遇，恶人才受到惩罚，优兰蒂和她的恋人终于成婚。《优兰蒂》本来是一个富有生活真实的故事，但是剧作者却在其中嵌入一些神秘的情节，让优兰蒂和阿多拉尔瞧见阿多拉尔的姊姊的幽灵，并用纯洁的优兰蒂的眼泪去为骑士的姊姊赎罪，从而拯救了这一自杀者的灵魂。从戏剧的构思上说，威柏没有继续发展《自由射手》中的人民性因素，而去步德国那些反动的浪漫主义者的后尘，把中世纪的骑士制度理想化，这就是歌剧失败的重要原因。

然而，尽管如此，《优兰蒂》毕竟是威柏花费很大心血写成的，他的这部作品创造了德国骑士歌剧的一种新范型，奠定了英雄主义歌剧的基础。歌剧中一系列旋律与和声的新音调，戏剧性的朗诵调，以及富于交响性发展的乐队伴奏，都很有特点；人物性格化和主导动机也更广泛地采用，配器还直接用来参与表现舞台的形象。所有这些都赢得了行家的好评，例如舒曼就十分赏识《优兰蒂》的音乐，称赞"它从头到尾是一串光采焕发的珍珠项链"。

歌剧《优兰蒂》序曲是一首诗意盎然的乐曲，即使在这部歌剧第一次失败的演出中，它也受到听众的热诚欢迎，确实是整部歌剧中的一颗晶莹的珍珠。

《优兰蒂》序曲以歌剧中一些主要主题为基础，用奏鸣曲形式描述出整个剧情发展的基本线索。乐曲开始时有一小段引子，是乐队

全奏的光采夺目的乐句，主要由主三和弦分解形式构成，它的进行急速、活跃。紧接着就由木管乐器奏出第一主题：

例345



这个进行曲式的主题塑造中世纪骑士的音乐形象，它是阿多拉尔在第一幕和第二幕终场中显示骑士荣誉的主导动机，其中的附点节奏和浓密的和弦织体起很重要的作用，其宽广跳跃的旋律进行，具有刚毅有力的性格，♭E大调的调性也有助于英雄性的表达。第二主题由第一小提琴奏出，这是出自歌剧第二幕中阿多拉尔一首咏叹调中的优美旋律，表达阿多拉尔对优兰蒂爱情的赞颂。这抒情主题本身的大幅度的跳跃进行，说明在歌颂温柔、纯洁的优兰蒂形象的同时，又有激越奋发的感情流露，很有表现力：

例346



呈示部的结束段起一种过渡的作用，它在变形的第一主题素材的基础上，用不稳定的和声，神经质的附点节奏以及弦乐器与管乐器的不安的交替，造成一种阴暗神秘的情绪，同先前光辉灿烂的音乐形成对比，暗示戏剧性的事件在阿多拉尔和优兰蒂的生活中发生了，有人设下了圈套要暗害他们。接下穿插进来的一小段音乐——广板，用八个带弱音器的小提琴分成四个声部和中提琴奏出，这个用和弦陈述的主题同阿多拉尔的姊姊的鬼魂形象相联系，它的不稳定的和声进行使音乐更加深了宗教的神秘色彩。发展部主要反映歌剧的戏剧性冲突，这里以复调的方式发展的新主题，无论是音调或者节奏，都同第一主题的动机有密切的联系。再现部的音乐也有新的因素出

现，第二主题最后用乐队辉煌的全奏来表达，具有凯旋进行曲的特点，同第一主题的英雄性形象也比较接近。温柔的抒情形象转为胜利的欢呼，强调善对恶的最后胜利。

威柏的歌剧《优兰蒂》对后来德国浪漫主义歌剧的进一步发展，有着重大的影响，歌剧的序曲同时也成为后来瓦格纳的一些歌剧序曲和器乐片段的范本。

歌剧《奥布朗》序曲

(J. 306)

威柏的最后一部歌剧《奥布朗》，以神话传说为题材，反映出大自然的诗趣和异国——“东方”的浪漫情调。

歌剧的故事和人物，有一部分是从莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》借用过来的，但是其中关于青年武士的恋爱故事，却与阿拉伯民间故事《一千〇一夜》中的戛梅禄太子的故事极为相似。仙王奥布朗为了一件什么事同妻子——仙后提泰妮娅闹翻了，为此他发誓：除非能在世上找到一对虽然遍遭忧患和诱惑，但却始终不变心的情侣，就绝不再跟仙后在一起。仙王的一个亲信——淘气、狡猾的小精灵迫克，为仙王找到了查理曼宫廷的青年武士护恩和巴格达酋长的公主蕾姬雅，让他们作为仙王与仙后和解的媒介。仙王用仙法使青年武士护恩在睡梦中会见蕾姬雅，两人果然一见钟情，后来护恩凭借仙王赐给的一支神奇的号角的帮助，到东方把蕾姬雅接了出来。但当他们回国时却在海上遇险，武士和公主都被海盗所俘，并分别被卖给突尼斯的国王和王后做奴隶。他们在突尼斯受尽各种试探和诱惑，甚至被判处死刑，但武士在危急之际吹起仙王的号角，终于安然脱险，回到查理曼的国度美满成婚，而仙王和仙后最后也和好如初。

歌剧《奥布朗》的脚本同《优兰蒂》一样相当稚气，但歌剧的音乐却富于诗意地刻划出神话中的幻想形象，自有其魅力所在：它的旋律新颖、优美而华丽，管弦乐色彩轻盈清彻。歌剧的序曲富丽堂皇，也同《自由射手》和《优兰蒂》一样，都是从歌剧音乐本身取材的。序曲开始时有一段不长的引子，主要提供作品的神幻气氛和其中的戏

谴形象;起先,法国号独奏的第一个动机,代表奥布朗神奇的号角,它是这个浪漫主义者的幻想世界的象征,随后出现的长笛和单簧管(各分为两个声部)的音型,则表现出彩虹一般五光十色和虚无缥缈的背景,又象那些小仙人在奥布朗王国飞来飞去到处游荡一般——这些主题素材都是从歌剧第一幕中引用过来的:

例 347



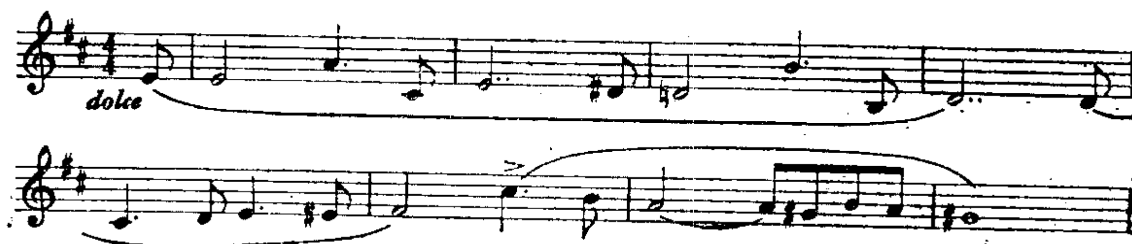
按奏鸣曲形式写成的序曲的呈示部中的音乐主题,都不是幻想性的因素,而是现实世界的描写。第一主题发展了第二幕中四重唱的器乐伴奏主题,在那里,一对情侣正出发在海上旅行:

例 348



音乐转入第二主题前的一段过渡,有些不平常的转调,显得十分清新而绚美。至于序曲的第二主题,本来是整部歌剧中最鲜明的主题之一,这是武士护恩在第一幕中歌颂爱情力量的大段咏叹调的一部分,为了强调这个抒情旋律的美,威柏把这个主题首先交给单簧管独奏,然后再由小提琴复奏:

例 349



第二主题的第二支旋律，从蕾娅雅公主的大段咏叹调中引出，它的曲调进行有着音程宽广的跳跃，节奏也比较自由，这同唱词中关于海洋的内容有一定的联系：

例350



发展部主要发展第二幕中关于迫克和自然界那些小精灵的幻想场面的动机(同第一主题也很接近)，第二主题的第一支旋律只在高潮中才出现。最后，第二主题的第二支旋律在再现部中变成富有毅力的形象，它同管乐器以及滚奏的定音鼓结合在一起，以表明爱情和善的最后胜利和凯旋，强调大团圆的最后结局。

歌剧《奥布朗》序曲以其精致、辉煌而绚丽的色彩见胜，在现代交响音乐舞台上是经常演奏的曲目之一，它对浪漫主义作曲家，如门德尔松、柏辽兹和舒曼等人的创作都有深刻的影响。

《邀　　舞》

(J. 260)

威柏的钢琴音乐创作，也有相当的成就，是在他的戏剧音乐创作成熟时期同时发展起来的。

威柏的钢琴曲《邀舞》在1819年与歌剧《自由射手》同时写成。这是一首技巧性的乐曲，其旋律语言近似当时奥地利和德国流行的圆舞曲的音调，和声色彩朴质、清新而富于表现力，它和威柏的其它一些著名钢琴作品，在浪漫派作曲家的舞蹈音乐体裁的发展进程中起着很重要的作用。《邀舞》一曲曾被许多人改编为管弦乐曲和芭蕾舞剧，其中以法国作曲家柏辽兹编配的管弦乐曲最为出色——柏辽兹为使作品能有更加辉煌的效果和更便于演奏起见，根据当时乐队的需要，把作品原来的♭D大调改为D大调。

《邀舞》的结构大致可分成三段，前后两段有更具体的情节内容。第一段是乐曲的引子，可以用一个简单的故事加以叙述：音乐开始

时是大提琴轻声的独奏，这个从低音区升起的曲调，宽广、温暖而热情，用作者的话说，这是一个庄重的青年男子，对他的女友"第一次提出跳舞的邀请"：

例351



然后单簧管奏出一些轻盈典雅的音型，算是"这少女推诿的回答"：

例352



象这样的对话还进行了若干次，邀请的情意是恳挚的，而且越来越迫切，对方也从一些扭妮作态的婉谢变为慨然允诺所请。乐曲的第二段是整个作品的核心，篇幅最长，音乐由若干首小圆舞曲组成，生动地体现出青年男女的舞步之丰富多姿。第一首圆舞曲强健有力，用全乐队演奏，音调雄壮轩昂，描绘出喧闹的舞会场面，同前一段音乐构成鲜明的对比：

例353



这个快速度的主要主题明显地由两个性质不同的乐句组成，前者狂暴雄伟，后者典雅和谐，它在整个乐曲中不断反复出现，起着一种"副歌"的作用，使这段音乐接近于回旋曲的形式。穿插在不时反

复呈现的基本主题之间的其它圆舞曲，先是出现飘逸疾驰的旋风般乐句，然后是抒情的独舞——作者在这段音乐中标明的“Wiegend”，原为微微摇晃身子的意思，最能说明这段音乐的性质：

例354



乐曲中唯一的小调主题，不但不妨碍整个作品的明朗欢乐情绪的发展，而且使它更具新意：

例355



在音乐发展的巨流中，又可以听到我们所熟悉的光辉和典雅的主题，在各种不同的调性上变换反复着，间或出现过管乐器同弦乐器的呼应，有如青年男女的对答。音乐在达到急速欢腾和令人眼花撩乱的高潮后，一切全都静息下来，舞蹈结束了，舞伴们也停止交谈，然后就是尾声——最后一段音乐的开始。这是开头一段的简略的重复，表明在兴尽舞歇之际，这对青年男女殷切地相互致意。

《邀舞》的音乐具有鲜明的形象和艺术魅力，至今依然是音乐会常演曲目之一。

注：威柏作品号码均为Jöhns在1871年所编，编号前冠以“J”字。

舒 柏 特

(Franz Schubert 1797—1828)



奥地利作曲家弗兰兹·舒柏特在1797年1月31日生于维也纳近郊一个中等市民家庭，他的祖父是农村工匠，父亲是学校教师。童年时代，舒柏特已经从家庭音乐生活中学会了演奏风琴、钢琴和小提琴，也掌握了基本的作曲方法和合唱艺术。十一岁(1808年)起，他进免费的神学校读书。在学校里，他参加学生乐队——拉第二小提琴、当乐队首席，有时候还担任指挥，熟悉了维也纳古典乐派作曲家的许多著名作品，大大地扩展了他的艺术视野；与此同时，他从十三岁便开始了紧张的创作活动，写出了包括《第一交响曲》在内的许多作品。1813年，十六岁的舒柏特离开神学校后，为了免得入伍服役，便服从父亲的旨意和安排，在他父亲工作的学校里任助理教师。在1814—1817这几年间，舒柏特虽然劳累于教课工作，但他的创作活动依然焕发着无尽活力，他的《第四》和《第五交响曲》，以及一些闻名的歌曲如《纺车旁的马尔加丽塔》、《魔王》、《流浪者》、《鳟鱼》和《死神与少女》等，都是在这个时期写成的。从1818年起，舒柏特毅然辞去教学职务，毕其全力于音乐创作。这期间，由于父亲反对而闹过不和；由于没有固定收入，他曾到匈牙利旅行演奏，在贵族埃斯提哈齐家担任过家庭音乐教师，但还是穷愁潦倒，尝尽了痛苦酸辛，精神的困顿和肉体的疲乏，使这位有才华的作曲家在三十一岁正是精力旺

盛之年便夭折了(1828 年 11 月 19 日)。人们根据他的意愿，把他埋在他所崇拜的贝多芬的坟墓近旁。

舒柏特是贝多芬年幼的同时代人，大约有十五个年头的时间，他们两个人同住在维也纳，各自从事自己的音乐创作。1827 年间，贝多芬曾对舒柏特的一些歌曲有过好评，还表示希望多看看这位青年作曲家的作品；而舒柏特，当他终于克服那腼腆之情，决心去见这位伟大作曲家时，贝多芬却已不在人世了。不过，尽管这两位作曲家在这样长的时间内生活在同一个地方，他们两个人却分明属于不同的时代。贝多芬生活在法国大革命的时代，他的音乐充满着革命的激情和哲理的深度，即使在反动复辟时期，也依然保持着他那不妥协的革命英雄精神。舒柏特却生活在反动的维也纳会议时期，这时候，象贝多芬那样一直保持着对自由的忠诚、继续发出革命的轰鸣的音乐，只能为少数人所理解和接受。在封建反动势力猖獗的环境中，公民的主题和对人类命运的关注，很自然地为普通人的个人生活和命运的主题所代替；对现实生活的不满，同市侩式的鄙陋和庸俗的冲突，把现实生活中无法实现的理想寄托于另一个幻想的世界，以及对大自然和异国情调的追求，成为艺术创作的基本主题，这也就是音乐的浪漫主义。高尔基曾把十九世纪欧洲全部文学归结为一个典型，即同社会对立的一个叛逆的青年人或愤世嫉俗的资产阶级浪子。在音乐方面，从舒柏特和威柏开始的浪漫主义的典型也是这样。

舒柏特生活在表面上歌舞升平的维也纳，他对当时奥地利反动政府竭力支持的那种肤浅而平庸的娱乐艺术持反对态度，但是，他的音乐也离不开维也纳音乐生活中所特有的那些范型，它象当时在咖啡馆和公园里演奏的圆舞曲和喜剧那样，都是维也纳城市文化的产物。舒柏特的音乐也歌颂和诗化那种平庸的市民日常生活，象所有浪漫主义作曲家一样，他的创作是存在着矛盾的。不过，他在维也纳主要是在青年艺术家的圈子里生活的，在梅特涅专制统治的条件下，文化艺术界人士进行活动的小饭馆，是传播进步思想的唯一场所；在这种友谊的聚会中，他们不但研究各自的创作，也议论被严禁谈论的政治斗争和哲学问题，因此时常受到密探的监视。舒柏特的歌曲和

器乐小品，有不少是在这样的条件下直接产生、并广泛流传在维也纳和整个奥地利的民主阶层的。正是这样，他成熟的作品，不但根源于多民族聚居的维也纳的民间创作，而且也涉及到更广泛的主题，往往带有悲剧的特性和热切的反抗精神。他在 1823 和 1827 年完成的两套组歌《美丽的磨坊姑娘》和《冬日的旅程》，具有自传的性质，他抒发个人的许多感情体验——他对充斥着市侩气息和庸俗趣味的生活格格不入，因而远离家乡到处流浪，他向大自然倾诉自己的忧伤，甚至想从死亡去寻求平静和解脱。舒柏特塑造这样一个孤独的流浪者的形象，在人民生活和大自然的生动背景上，概括地反映了奥地利那些出身于资产阶级的知识分子的内心世界和他们对当时社会的感受。舒柏特创造的这个音乐典型，是十九世纪(特别是上半叶)欧洲浪漫主义音乐所共有的。

舒柏特是一位多产作曲家，他的作品约有一千五百首，遍及所有的音乐体裁和形式。在他的创作中，单是独唱歌曲就有六百多首，而且在他生前已有很多流传开来，因此，人们常常不十分确切地称舒柏特为歌曲作曲家。其实，他的器乐创作，不管是钢琴小品或者是乐队作品，都不乏其优秀范例，他的交响曲，特别是他的《未完成》交响曲和《C 大调交响曲》，创造出十九世纪抒情交响曲的新范型，但是在他生前却不曾演奏过，其中有些甚至给埋没了几十年之久才被后人重新发见。

舒柏特和威柏都是十九世纪欧洲第一辈浪漫主义作曲家，是浪漫乐派的奠基者之一。

舒柏特的交响曲

舒柏特的管弦乐作品包括十部交响曲和十首序曲，其中以《b 小调第八交响曲》(1822 年)和《C 大调第九交响曲》(1827 年)最为著名。一般认为他在 1825 年创作的一部《C 大调交响曲》，即所谓《加什坦》交响曲已经失传；此外，他还遗下一部《D 大调交响曲》(1818 年)的草稿，还有人说后来又发现了《第十交响曲》的草稿。如果连草

稿计算在内，他的交响曲应为十二部。

舒柏特的交响曲创作，很明显地划分为两个时期：1818年以前的六部交响曲属于他的早期创作，1821年创作的《第七交响曲》，是进入后一时期的过渡。他后期的交响曲创作只有两部，但每一部都具有无可争辩的艺术价值，在欧洲交响音乐史上据有其应有的地位。

舒柏特的大型交响音乐和室内器乐重奏这两种体裁是互相接近的。1824年间他在给朋友的一封信上曾经写道："我用器乐作品来考验我自己的能力……我写了两首四重奏和一首八重奏，还要再写一首四重奏；总之，我想以此打开通向大型交响乐的道路。"舒柏特这一番话说明了他总是通过四重奏去探寻足以表现他后期整个器乐作品，特别是大型交响乐的风格特点。同时也证明了他对四重奏和交响曲内容的处理是十分相近的。舒柏特的器乐创作，早期整个都处于海顿和莫扎特的影响下：他为演奏的需要，把海顿的交响曲改编为四重奏，他的四重奏创作总是以古典乐派作曲家的交响曲作为蓝本。当他的交响曲和室内乐都已经独具一格时，二者之间依然继续保持着原来的密切联系，这表现在他的室内乐一般都具有宽广的规模和深刻的戏剧性，而他的交响曲则往往有抒情性的倾向。他的《G大调弦乐四重奏》和《b小调交响曲》是最突出的例子。

舒柏特的交响曲不是反映英勇斗争的内容，而是着重抒发浪漫主义主人公个人的内心体验，从各个不同的角度去揭示主题的形象，因此，音乐的主题在音调上往往是相接近的。他的器乐作品吸收了许多声乐的因素，使器乐具有歌唱性的特点。他的交响乐的抒情浪漫主义气息，对欧洲的交响乐发展起着很大的作用。

舒柏特的交响曲创作虽然在早期已有一定数量，但是作为一个交响乐作曲家，只是在他一生的最后几年才真正开始。可惜他象莫扎特一样，在无限广阔的前景已经呈现、创作热潮格外高涨的时刻却突然死去。如果同贝多芬创作的发展进程相比较，可以更清楚地看到：舒柏特在二十五岁时写出著名的《未完成》交响曲，二十九岁写出《G大调弦乐四重奏》，三十一岁完成了他的《C大调交响曲》和他最

后一首器乐作品——可以列入世界室内乐艺术的代表作的《弦乐五重奏》；而贝多芬在二十五岁时还没有开始创作交响曲呢！

第四交响曲(《悲剧》)

(c小调　D. 417)

舒柏特的早期交响曲创作，是在海顿和莫扎特的影响之下写成的，带有十八世纪音乐文化的明显印记。这些交响曲有的接近于嬉游曲，有的彼此间相当近似。总的说来，除少数作品外，一般都没有什么特点，不如他在同一时期的歌曲创作那样富有个性。舒柏特在十九岁(1816 年)写成的《第四》和《第五交响曲》，属于比较成熟的作品，现在还时常有人演奏它。

舒柏特把《第四交响曲》取名为“悲剧”，但这个标题看来是不够有分量的。尽管这部交响曲的情调迥然有别于他的其它早期交响音乐作品，但它所体现的英雄性悲剧形象，是法国大革命前常见的典型和古典风格的激情，其中很少有他自己的新音调特征。交响曲第一乐章开始时的慢速度引子，就具有这样严肃的悲剧性，这段引子的核心主题在全乐队齐奏奏出的主音(c 音)之后由小提琴奏出，然后转到大提琴，最后分散在木管乐器与弦乐器之间，它的曲调进行令人想起格鲁克的歌剧《伊菲革涅亚在奥利斯》序曲：

例 356



乐章用传统的奏鸣曲形式写成，它的第一主题由小提琴奏出，速度虽然转快，依然带有一些忧郁的神情，象这样的旋律在格鲁克的歌剧《奥菲士》、凯路比尼的《美提亚》序曲和贝多芬的《c 小调弦乐四重

例 357



奏》(作品第 18 号)等作品中都可以听到。

乐章的第二主题按奏鸣曲形式结构的要求，应该出现在属调或者关系大调上，在这里，应为 g 小调或者 ♭E 大调；但是现在的第二主题却改用了 ♭A 大调，调性关系移远了些，也有几分忧伤之感：

例358



乐章的发展部比较简短，主要是反复发展乐章的第一主题。总的说来，悲怆的情绪在引子中的反映还比较深刻有力，但音乐在随后的发展却没有保持住这样的深度。

在第二乐章中，出现了舒柏特那感人的歌唱性旋律及其新的音调结构，这都是以前的交响曲所没有的。这个抒情的行板乐章用歌曲体写成，它的基本主题完全是歌曲性的，它同他的一首钢琴即兴曲(♭A 大调)极其相似：

例 359



第三乐章标明为小步舞曲，这里袭用的虽是古典的形式，但其情绪内容却更倾向于诙谐曲。乐章的基本主题，特别是它的前半部分中奇特的半音进行，完全不是舒柏特那个时代所固有的，更不是这种小步舞曲形式的特点所在。在这里，舒柏特几乎是创造了一种新型的舞曲节奏，相当引人注目：

例 360



乐章中段的主题具有刚毅的特性，象玛祖卡舞曲的样式：

例 361



最后乐章采用奏鸣曲形式，又接近于回旋曲形式，它的基本主题是歌曲性旋律，由第一小提琴快速、但柔和地奏出，这是舒柏特力图用自己的方式来表达悲怆的形象：

例 362



乐章的第二主题类似回声的效果，同前一主题一样，也是歌唱性的，但音乐的发展依然袭用纯古典风格：

例 363



总的说来，在这部交响曲中只有几个乐章有一些同"悲剧"有点牵涉的内容。这是舒柏特在他父亲学校里担任教职的那些年代中写成的，他的创作受到教课工作的限制——他在学校里教课，为了多挣些钱，还要教私人学生。所以，青年舒柏特在这部作品中也在一定程度上揭示了他个人的内心世界和悲哀，但是要讲"悲剧"，与其说是《第四交响曲》的内容，倒不如说是作品本身，因为这部交响曲写出后一直不为人所称道。舒柏特在世的日子，一次也没有能够听到自己的任何一部交响曲公开演奏，那才是真正可悲的。

第 五 交 响 曲

(♭B 大调　D. 485)

舒柏特的《第五交响曲》和他的前一部交响曲同在 1816 年间写成。这部交响曲看来是适应当时的条件而采用小型的业余乐队编

配，单簧管、小号和定音鼓都省略不用。象这样的乐队，在那个时代的维也纳都很容易凑齐。这部抒情性的交响曲，是生活风俗性的音乐，其主题构成和发展手法都是纯古典式的。在舒柏特的早期管弦乐作品中，《第五交响曲》是最流行的一部。

第一乐章袭用奏鸣曲形式，它的基本主题愉悦、明朗而戏谑，有如一首稳健的舞曲，是早期维也纳古典音乐的诗意再现：

例364



这个用主三和弦构成的旋律，在小提琴和大提琴上紧相呼应，这完全是莫扎特式的模仿。乐章的第二主题按惯例移到属调（F 大调），也是爽朗精神的体现：

例365



乐章的幽默的主题写作和清晰的曲式结构，都说明了这是温文尔雅的维也纳社会生活的产物。第二乐章是如歌的咏唱，它那妩媚的旋律具有十八世纪那种程式化的"媚情"风格，很容易令人想到莫扎特的一首小提琴奏鸣曲中的回旋曲。这一乐章亲切温柔的格调，在中间一段还为舒柏特式的一些移调——转入 ♭C 大调、B 大调和 g 小调——所修饰和加强：

例366



第三乐章虽然标明为小步舞曲，而且它的基本主题也很象莫扎特《g 小调交响曲》小步舞曲乐章，但这里快速的速度及其旋律进行，却不同于这种传统的舞曲，它更接近于贝多芬用在交响曲中的那种快速的诙谐曲：

例 367



乐章中段也象莫扎特那样从 g 小调转为 G 大调，由弦乐器奏出：

例 368



最后乐章的内容完全是生活风俗性的，接近于海顿或者早期贝多芬的民间节庆舞蹈的终曲。乐章从小提琴奏出的一个活跃的音阶式第一主题开始：

例 369



用奏鸣曲形式写成的这一乐章的第二主题，转入 F 大调，它保持着轻快的素质：

例 370



这个最后乐章使整部交响曲达到一个十分匀称的高潮，而且其中那委婉迷人的基本主题，同穿插出现的补充性构思的热情横溢的活力构成强烈的对比。舒柏特在这部交响曲中完美而适度地再现了十八世纪古典交响曲所特有的那种温柔的情调和均衡的形式，从这

一方面着眼，这部交响曲同海顿和莫扎特的最美丽的一些交响曲，是可以相提并论的。

第八交响曲（《未完成》）

（b 小调 D. 759）

这部交响曲在舒柏特二十五岁那一年（1822 年）写成，当时，奥地利格拉茨城的爱乐协会曾赠予舒柏特名誉会员的称号，他则以这部交响曲回赠。但这部交响曲的手稿交出后就此不知下落，一直到 1865 年，即他死后三十七年，奥地利一位指挥家为了筹办维也纳古典音乐作品演奏会时，才从舒柏特一位兄弟的抽屉中的乱纸堆中发现。这部作品在 1865 年的初次演出，成为音乐界的一件大事，它不但使人们对舒柏特在交响音乐创作方面的才华有了新的认识，同时也为世界交响音乐史揭开新的一页。

这部交响曲通常被称为《未完成》交响曲，因为它只有两个乐章，而一般交响曲却有三至四个乐章。但是，如果从作品的内容来说，这部交响曲就不能说是“未完成”的。在舒柏特遗存的一些草稿中有一段小步舞曲，据人们推测可能是《第八交响曲》的第三乐章，但舒柏特没有把它写完，显然他是有意识这样做的。舒柏特的一部最大型的交响曲——《第九交响曲》，是在他逝世那一年写成的，它比《第八交响曲》的创作还晚了六个年头，可见认为舒柏特未及完成这部交响曲便已夭折的说法也是没有根据的。1928 年，为了纪念舒柏特逝世一百周年，有些好心人曾提出要续写《未完成》交响曲的问题，并组织了一些稿件，但最后负责评选稿件的委员会终于承认所有这些做法都是多余的，因为这部所谓“未完成”的交响曲，事实上它本身已经是一部完美无缺的作品。

舒柏特的歌曲所塑造的那个浪漫主义幻想者的典型形象，在这部交响曲中同样生动地再现出来。理想与现实之间的深刻矛盾，确定了作品的戏剧性特点，而所有这些紧张的矛盾冲突，又都是在主人公的内心世界中展现的，这心理刻划的画卷又赋予作品一种新颖的抒情特点——忧郁的沉思，诗意的气氛，丰富的旋律，都好象是直接

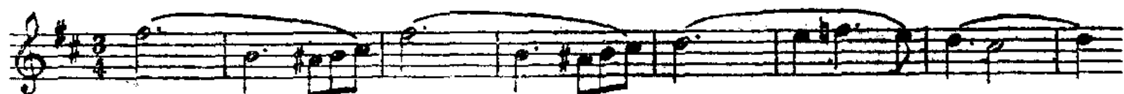
从舒柏特的歌曲中产生出来似的。这部交响曲开头的那几个音，已经使听者宛如置身于舒柏特歌曲的那种情绪氛围之中：

例371



这是第一乐章的引子，它从大提琴和低音提琴的低音区深处神秘地轻轻传出，它那象讲话一般的阴郁的曲调，是整部交响曲的核心，集中体现了作品的忧郁伤感的基本情绪。乐章中，它同其他两个主题同时得到发展，成为决定整个乐章发展的枢纽。值得注意的是：古典作曲家十分少用的这个 b 小调，更加深了阴暗和苦恼的情绪，它使我们想到舒柏特的一些内容相似的歌曲，如《心爱的颜色》和《幻影》等。紧接在简短的引子之后，弦乐器预先为奏鸣曲形式呈示部的第一主题的出现安排好背景：小提琴用十六分音符构成一个不稳定的进行，中提琴和低音弦乐器则用轻柔的拨弦参与陪衬，这完全是舒柏特歌曲的钢琴伴奏的前引。然后，双簧管轻柔地奏出一支悠缓的歌曲性旋律——出自内心深处的曲调：

例372



这个主题具有独立的乐段形式，是曲调加伴奏的结构，接近于夜曲或悲歌的范型。乐章的第二主题由大提琴深厚的声音奏出，在这里，舒柏特好象是想撇开前头那种郁郁寡欢之情，他用民歌式的曲调、大调的明朗色彩、纯朴的和声、以及伴奏中活跃的切分节奏，表达出一种比较愉快和兴奋的情绪，这是近似于维也纳生活歌曲的曲调，也有舞蹈性的因素，但总的说来它同第一主题并不形成戏剧性的对比，而是在同一个抒情形象的范围内相互对照而已：

例373



随后，第二主题得到紧张的发展，有一定程度的戏剧化，突出了交响乐的特点。在这里，可以看到因突然引进第一主题素材而形成一种别出心裁的效果，也可以看到猝然的中止，美丽的幻想同阴郁的现实之间的戏剧性交织在当中一段显得更为突出。乐章的发展部以引子主题为基础，那阴郁的曲调在这里具有悲戚的特性，有时成为痛苦的呻吟或绝望的呼贼，有时却成为坚强的意志，完全排除了它原有的那种疑问式的音调，但企图从被压抑的苦痛中挣脱出来的一切努力终于归于失败，继续斗争已经没有可能，一个有气无力的插句结束了这一发展部。再现部只是稍有变化复述呈示部的音乐，充满着绝望、悲伤和痛苦，最后在乐章的尾声中，由引子主题为整个乐章做出的结论，依然不是斗争和反抗，而是无尽的悲伤，这主题的片段有如软弱的呻吟和叹息。

同前一乐章一样，第二乐章也充满诗意的沉思，也是抒情性的，同样蒙上一层忧郁的色彩，但这里基本上没有戏剧性的冲突，音乐也明朗一些，孤独的浪漫主义幻想者仿佛暂时撇开苦恼的问题，投身到这抒情的感情世界中去寻求慰藉，前一乐章的那种绝望的痛苦，如今似乎只是存在于他的回忆之中，这里显然比以前平静、安宁得多了。

第二乐章虽是慢速度(Andante)的，但它的音调特点和发展规模，使它接近于奏鸣曲形式快板乐章。首先，这里使用的E大调，在舒柏特心目中，通常是同宁静、明朗和幻想的形象紧相联系的，例如他的歌曲《菩提树》和《小河催眠曲》便是。这一乐章也是用奏鸣曲形式写成的，但省略了其中的发展部。乐章的两个主题都以魅人的美见胜，第一主题是宽广的咏唱，温柔而和谐，它把听者引入平静而明朗的幻想境界：

例374



第二主题的朴实无华的曲调和它的整个气氛给人的感觉是宁静的，但隐含着忧愁和痛苦：

例375



在第二主题的呈示中，同时也有相当规模的发展，这是精细的心理刻划，特别因其奇妙的移调——#c小调和♭D大调的布局而富有色彩变化。整个第二乐章有如深刻倾诉的精神体验的内心独白，其中各个主题的转换，即音乐发展的各个阶段，体现了一个人的精神生活的各个方面。内心特别专注的情绪，安详而静观的宁静，有时是豁然开朗的感奋，以及淡淡的哀愁和瞑想，可以说就是这一乐章的特征所在。

《未完成》交响曲的音乐具有一种郁然沉思的情调，同时也有对生活的热爱，渴望感受生活的欢乐和美，渴求从折磨人的苦难和悲伤中求得解脱的意志。当然，舒柏特的这个幻想者并没有找到解脱的道路，但是他对现实生活不满，他努力探寻生活中美好的东西，他的感情体验的真挚，都给这部交响曲添加了一种乐观的力量。

第九交响曲

(C大调　D. 944)

舒柏特的最后一部《C大调交响曲》，时常被称为“伟大的”交响曲，完成于1828年初。据说他这部巨作是为维也纳音乐之友社而写的，该社曾筹备举办他的第一次作品演奏会，但当这个音乐会在1828年12月14日举行时，舒柏特已经死去近一个月了。这部作品初演后给埋没了十年之久，到1838年当舒曼来到维也纳时才找到它，并立即转送到莱比锡，在1839年由门德尔松指挥演出。这部交响曲，有时被称为《第十交响曲》，有时又被称为《第七交响曲》，因为这部作品在1850年版时标明为《第七》，数序反而列在《未完成》交响曲之前，这在欧洲似乎已经成为习惯。

舒柏特的《第九交响曲》是一部十分新颖的作品。《未完成》交响曲倾诉了发自内心的真挚感情，而《第九交响曲》虽然主要依然是抒情性的，但在这里，一切都充满了青春的活力，在它那神妙般漫长的篇幅中，尤其是第一和第四乐章中，满是生活的毅力和积极的意志的体现，是英雄性的诗篇。俄罗斯音乐评论家斯塔索夫在论述这部交响曲时曾经说过："它的鼓舞和振奋的力量，它的美，它的前三乐章所体现的'人民性'和'人民群众'，以及最后乐章的'战斗'，都显示出真正的天才。它的情调和内容同贝多芬的《第七》和《第八交响曲》十分接近。在十九世纪最初二、三十年间那些优秀的人物和艺术家所经历的不安定的生活就是这样。"舒曼也认为舒柏特已经从这部作品中找到了"通过交响乐走向群众的道路"，"在贝多芬以后还从来没有一首作品象这部交响曲那样对听众产生那么强烈的印象"。舒柏特在他一生最后一年写出的这部交响曲，同当时匈牙利争取民族独立的斗争和希腊反抗土耳其统治的解放战争，在情绪上有一定的联系，涉及到反抗压迫、争取自由的内容，有人认为可以把它比作人民反抗统治阶级的一个"序曲"。

《第九交响曲》按传统惯例有四个乐章。第一乐章从一段浪漫主义色彩的华丽引子开始，这是法国号奏出的宽广旋律，它同贝多芬《第九交响曲》的合唱主题一样，起先没有任何伴奏，后来才逐渐加上和声直至用全乐队来表达：

例375



这个主题是叙事性的，富于大自然的林间色彩，但蒙上一层神秘的气氛，德国和奥地利民间创作常有这样典型形象的描绘。引子的主题在乐章的发展部和尾声中起着很大的作用，在最后是以史诗般的英雄形象再现的；这段引子的富于色彩的调性布局，涉及主调上下两个大三度的调性——e小调和♭A大调，象这样三度关系的调性，同时也是呈示部的基础。在这段引子中，舒柏特创造出一种好象庄

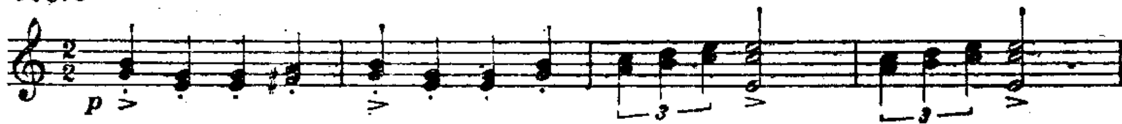
严的行列逐渐走近的效果，相当引人注目，而从引子转入奏鸣曲形式快板部分本身的过渡中，速度十分自然的转换，也是别开生面的。乐章的第一主题以附点节奏和三连音为基础，这是一个效果辉煌的主题，它的进行急速而欢愉：

例377



乐章的第二主题具有匈牙利民间音乐所特有的曲调进行，同第一主题的英雄性形象形成对比，这是一支多情善感的生活浪漫曲，即典型的抒情歌曲：

例378



乐章为了适应叙事的需要，所有的主题素材都在不同的音区、用不同的配器和不同的调性一一加以变化发展，这在乐章的发展部中最显而易见——首先发展第二主题的素材，接下来是那个带有固定不变的附点节奏型的第一主题，然后是引子的主题素材。因此，正如舒曼所描绘的那样：我们听舒柏特的这部交响曲，都会觉得其中那么丰富美妙的乐思层出不穷，真是左右逢源，应接不暇。

第二乐章以其罕有的美见胜。乐章在引子提供的节奏背景上，双簧管奏出一支十足田园风味的基本主题，它的宽广咏唱，既有风俗性的抒情内容，又有英雄性的因素，因为它结合着进行曲式的节奏，尤其是让附点节奏在其中起重要作用：

例379



同前一乐章的第二主题一样，这个主题含有的匈牙利民间音乐因素，主要通过“变奏”的方式加以发展，与此同时，也可以看到舒柏特爱用的“明暗对比”的手法，这里是在长时间使用阴暗的小调(a小调)之后突然转入明朗的大调(A大调)以形成对比：

例380



第二个主题穿插在基本主题的三次反复变奏发展之间，因此，这变奏曲的形式又带有回旋曲的一些特点。第二主题第一次出现在F大调上，第二次则转入A大调：

例381



乐章虽然篇幅较长，但它给人的感觉依然是纯朴易懂，象唱歌那样直接诉述，它可以算得上是舒柏特的一首大型的浪漫曲。第三乐章——诙谐曲，规模也很大，用复三部曲形式写成，前后两段又接近于奏鸣曲形式。乐章第一主题的进行富有毅力，有豪迈、英武的性格：

例382

Allegro vivace



乐章的第二主题则是风俗性的，同维也纳日常生活的音乐有密切联系：

例383



诙谐曲乐章的中段用纯朴的乡村连德勒舞曲风格写成，这是一个群众性的舞蹈场面，其中可以听到维也纳街头圆舞曲的回响，以及流浪乐师的手摇风琴式的和声效果。舒柏特在这里还只是把圆舞曲同诙谐曲的特点揉合在一起，而后来，把圆舞曲用来作为交响曲中单独的乐章的做法，在柏辽兹和舒曼等作曲家的创作中则相当普遍。

例384



最后乐章也采用奏鸣曲形式，它的主题富于英雄气概，主要是描绘民间节日欢乐的场面，十分接近贝多芬《第七交响曲》的最后乐章。不过，这里的音乐并不是舞蹈性的，而是战斗进行曲的因素占上风。乐章第一主题以三和弦为基础，有如简单的军号合奏，它的附点节奏和三连音的急速进行，起着很重要的作用，象在第一乐章中那样：

例385



第二主题也是进行曲式的，但又富于歌唱性，它那简单的同音反复，留给人们深刻的印象：

例386



在这两个主题的呈示中，已经可以看到主题的多次反复和色彩

变换，但在发展部和尾声中，英雄性的因素有更充分的表现。舒柏特在这一乐章中，运用昂扬的音调、急疾的速度和相当扩展的规模，创造了类似凯旋归来一样的生动形象。

在《第九交响曲》中，不论是抒情主题的形象本身，或是乐队的色彩表现手法，处处都可以感觉到浪漫主义的新风格特点，而在浪漫主义风格范围中展示英雄性的因素，却是舒柏特在此之前的作品所没有的，无怪乎舒曼说："谁若是不知道这部交响曲，那么可以说他对舒柏特还知道的不多。"

《罗莎蒙德》序曲

舒柏特对戏剧音乐的兴趣，在他的整个创作历程中一直保持不衰：当他还在学校读书时（1812年？）已经写出第一部歌剧，他的最后一部戏剧音乐作品，是在他离开人世的那一年写出草稿的。他的戏剧音乐作品约有十八部，有的是大型歌剧，有的是德国的歌唱剧；有的只写出片段或草稿，有的已经散失。最耐人寻味的是在这众多的戏剧音乐中，除了他在1823年为戏剧《罗莎蒙德》所写的配乐之外，在他生前都不曾上演过，在欧洲歌剧史上也不起任何作用。这种现象已经成为某些音乐学家感兴趣的研究课题。

舒柏特为戏剧《罗莎蒙德》所写的配乐共有十一段。戏剧《罗莎蒙德》同威柏据以写成的歌剧《优兰蒂》，都是出于德国女剧作家威廉敏娜·车济的手笔，这些戏剧作品本身的艺术水平很低，内容也是空洞乏味的，前者讲的是罗莎蒙德公主的不幸遭遇和最后完满成婚的故事，这剧本后来已经完全被人遗忘。

《罗莎蒙德》序曲是在1825年出版时由舒柏特从他的一部歌剧《魔法的竖琴》的序曲移用过来的，实际上它同戏剧《罗莎蒙德》的关系并不怎么密切。这首序曲象一般序曲一样采用奏鸣曲形式写成。在全剧中法国号只用两个，只是在序曲中才使用四个。乐曲从一段慢速度的引子开始，先是一连串和弦背景，然后双簧管和单簧管以二重奏形式奏出引子的小调主题：

例 387 Andante



这个主题在陈述时就转入 ♭E 大调，然后由小提琴复奏时又转入 ♭G 大调，在乐队全奏时虽然有过高潮的片刻，但随即减退为极弱，引子遂告结束。序曲本体的第一主题在C大调，由小提琴奏出，它的进行轻盈流畅，同作者在前一年(1822 年)创作的钢琴四手联弹《军队进行曲》中的一个中段十分相似：

例 388

Allegro vivace



序曲的第二主题在木管乐器上传递，先是单簧管和大管，然后转到长笛和双簧管上：

例 389

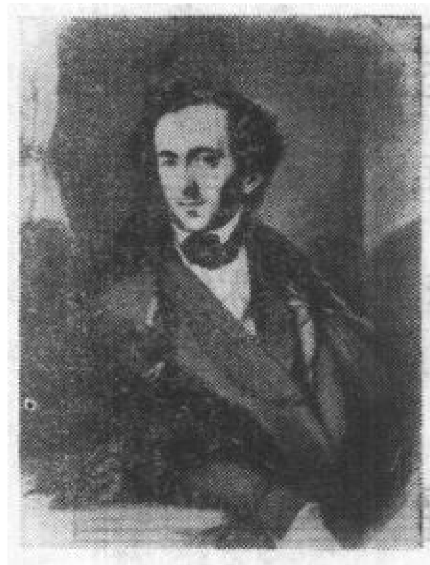


发展部很短，又因出现过新的动机，整个乐曲结构也可以看作三段体的形式。再现部基本上重复呈示部的素材，但两个主题都在C大调上。《罗莎蒙德》序曲是舒柏特富有魅力的音乐作品之一，它通俗易解，又有深厚的诗意。

注：舒柏特作品号码均为 W. Dürr、A. Feil、C. Landon 等人所编，编号前冠以"D"字.

门德尔松-巴托尔迪

(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy 1809—1847)



德国作曲家雅各·路德维希·费里克斯·门德尔松-巴托尔迪在1809年2月3日生于汉堡一个富有的资产阶级家庭，父亲是银行家，母亲在当时以广博的文化素养和音乐才能闻名。门德尔松童年时代住在柏林，他从小学习钢琴和音乐理论，九岁时便在音乐会上演奏钢琴，十一岁开始尝试创作各种类型的音乐作品。由于他生活在一个有文化的家庭里，经常接触到家庭星期日聚会的来客——文化知识界的卓越代表如海涅、黑格尔、斯文德、威柏、莫舍列斯等人，在这样的环境薰陶和教育下，他的精神和创作都成熟得很快。他在1826年写出优美的《仲夏夜之梦》序曲时，才只十七岁。他在少年时代除了致力于音乐学习和创作外，还自学柏林大学的一部分课程，努力充实自己多方面的知识，终于成为当代最有文化教养的艺术家之一。

1829—1832年间，门德尔松周游英伦三岛、瑞士、巴黎和意大利，他的几部重要交响乐作品，如《赫布里底》序曲、《苏格兰》交响曲和《意大利》交响曲等，都是在这游历年代中写成或者孕育构思的。1833年他任杜塞尔多夫市乐长职务，特别是在1835年迁居莱比锡并担任格万豪斯音乐会指挥后，更系统地积极传播德国古典音乐作

品——除了1829年在柏林使巴赫的被埋没一百年的《马太福音书耶稣受难乐》重见天日外，还组织了按历史次序编排演奏曲目而连续举行的音乐会，演奏了亨德尔的神剧、海顿的交响曲和清唱剧、贝多芬的《庄严弥撒乐》和《第九交响曲》等；舒柏特的《C大调交响曲》在1838年被舒曼"发现"后也是在门德尔松指挥下在莱比锡首次演出的。

1843年，门德尔松在莱比锡创办德国的第一个音乐学院，建立了基本上以古典音乐为依据的一整套音乐艺术教育体系，形成了所谓"莱比锡乐派"，培养出大批优秀的专业人材。但是由于学院对发展当代新音乐艺术没有给予足够的重视，教学方法也有烦琐枯燥的一面，因此一度成为学究习气的温床、保守主义的堡垒。但是总的说来，莱比锡音乐学院的创立，无疑地是他的一桩辉煌业绩。

门德尔松的创作在他一生中最后十年（1837—1847）最为多产，他的后期作品部分地出现过英雄性因素，好象力图体现革命前的社会情绪，但是一般认为，除个别象《e小调小提琴协奏曲》等作品外，都不如前期作品那样富于活力。他在创作力量充沛的艺术盛年，因屡患神经性疾病而在1847年11月4日辞世，享年还不满三十九足岁。

门德尔松是在1830年和1848年欧洲两次革命之际进行音乐创作的。但是由于他的处境优越、生活安逸，从来没有遭遇到为生计而斗争的困难，也不必去为谋得职务而烦恼，幸运使他对生活的感受不同于其它浪漫主义艺术家，他对当时德国的社会矛盾漠不关心，对德国已经逐渐成熟的政治条件视而不见；他生活在被称为"少年德意志"的进步艺术家中间，但他却不属于"少年德意志"的时代。他很懂得保持德国的古典传统，用各种手法去丰富它，但是他的创作从不接触到社会性的题材或者尖锐的生活问题，也没有严肃的哲理意味和深刻的戏剧性情绪。他的作品既没有舒曼的热情的狂澜，也没有柏辽兹感人的激奋之情；没有舒柏特的深刻的心理刻划，也没有肖邦那种爱国的气概。同浪漫主义艺术家所特有的奔放的激情相反，门德尔松惯于冷静地控制自己的感情流露，用严格匀称的形式来表达他的安详的思想。因此，他的作品更多地倾向于反映生活中明朗的一

面，他的音乐抒情性占优势，主要运用城市生活风俗性的体裁，他的鲜明的旋律写作保持着同民间歌曲舞曲的紧密联系，有浓厚的乡土气息，内容通俗易懂。在浪漫主义艺术家所感兴趣的主题中，他对幻想和大自然的主题最为接近。在他一生的创作历程中，仙女、女巫和山神之类的幻想形象从没有离开过他，他的后期作品还出现过宗教内容逐渐增多的现象。但他对幻想主题的偏爱，并不是逃避现实世界，也没有任何阴晦或邪恶的成分，他在反驳人们对他的误解时曾经写道："如果一个人对世界绝望，……对着世界上的一切都不能全心全意去爱，………——我可不是这样的人，我也不希望成为这样的人。"门德尔松用肯定的态度对待生活和大自然，把幻想与现实、幻想与大自然的光明世界联系在一起，这就是他的音乐具有光辉的色彩，优雅、温柔并能普遍为人们所接受的原因。

门德尔松的创作，几乎遍及所有的体裁，但是他的作品并不都具有同等价值。交响音乐创作是他天才的鲜明表现的领域之一。

门德尔松是标题交响音乐作品的创造者，他的交响音乐作品的标题通常具有一种概括的性质，并没有依序展开的情节内容。他的交响曲共有五部，早期的交响曲创作，包括为纪念"宗教改革"三百周年而写的《宗教改革》交响曲在内，基本上是德国古典交响音乐范作的仿制品。他的交响曲中至今还经常在音乐会上演奏的是《第三交响曲》（"苏格兰"）和《第四交响曲》（"意大利"），都是从他在游历年代得来的印象写成的。他的这两部交响曲，还有一些标题性的管弦乐序曲以及他的一些钢琴小品，都不愧为世界音乐艺术宝库中的珍品。

门德尔松的姓氏全称为门德尔松-巴托尔迪，前者是他父亲的，后者是他母亲的。

第三交响曲（《苏格兰》）

（a 小调　作品第 56 号）

《苏格兰》交响曲是门德尔松在 1829 年到英国旅行时，从苏格兰的充满浪漫气氛的史实和北国大自然风光得来的强烈印象进行构思

的，这部作品同他的《意大利》交响曲一样，以其世态风俗性的内容和鲜明的色彩著称，是他所创造的浪漫主义风景画式的交响曲的范作之一。这部作品虽然早在 1829 年开始构思，并在 1831 年进行创作，但后来他在意大利旅行时又另外开始写作《意大利》交响曲，而把原来的《苏格兰》交响曲一直搁到 1842 年才最后完成。

门德尔松在英国旅行时从爱丁堡给他家里的信上提到：他在游览斯图亚特城堡时从那里的教堂废墟找到了《苏格兰》交响曲开头的音乐，即第一乐章引子部分的主题：

例 390



关于英国十六世纪伊丽莎白在位时期，苏格兰女王玛利亚·斯图亚特被处决的悲惨故事，门德尔松从英国作家瓦尔特·司各特根据这个题材写成的历史小说《修道院院长》中早已熟知。他在这里写下的这个主题乐句，显然就是记录了这次游览的阴暗印象。这是温存、严峻而柔和的音调，象一支抒情浪漫曲的主题，预示了以奏鸣曲形式写成的这一乐章第一主题本身的音调结构和忧郁的情绪。这乐章优美的第一主题具有苏格兰舞曲的特点，但它同维也纳古典音乐传统又有继承的联系：

例 391



可以看到，这个主题的音调，也使作品增添一层郁抑的瞑思和深沉梦幻的色彩，特别是当它在再现部中交织进大提琴乐句时，效果格外迷人。乐章的第二主题先由单簧管奏出，第一主题的片断则以伴奏的方式出现与它构成对比。苏格兰高地民间木管乐器的音响可能对作者也有所启发，使作品中的木管乐器显得特别活跃：

例 392



这两个主题在发展部中有着相当繁复的发展，乐章临近结束时在弦乐器上的半音阶上下进行，形成风暴一般的形象，把音乐推向一个激越的小高潮，说明作者创作这部交响曲的漫长岁月中，他的内心世界也发生过不少变化。但是总的说来，除了个别类此昂奋的波澜之外，门德尔松在这里所描绘的主要是一幅色调柔和的音画，即用一种独特的民间风味的音乐去唤回对苏格兰那迷雾般的美景的回忆。第一乐章以引子主题的再现作为结束，然后直接引入第二乐章。门德尔松这部交响曲的四个乐章之间都有很紧密的内在联系，而且各乐章主要主题的旋律结构也颇为相似，连调性、节奏和气质也只有细微的差别，它比其它任何一部交响曲都更紧密地结合成为一个整体，因此，作者在每一乐章结束处都标有立即接奏(attacca)的记号，要求演奏时乐章之间不要有太长的间歇。

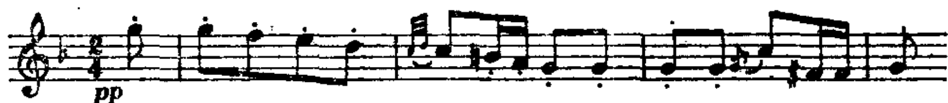
同一般交响曲的乐章安排不一样，第二乐章不是慢速度的，而是一首活跃的诙谐曲，它在整部交响曲中最富于民间色彩，其音乐描写之逼真最能使人倾倒。乐章开始时是一小段过渡性的乐句，法国号和木管乐器预先定下文雅庄重的节奏，单簧管遂以模仿风笛的音色奏出乐章的基本主题：

例 393



这个清新健旺的主题，是苏格兰民间典型的风笛曲调，它的旋律在五声音阶的范围内活动并拥有切分的节奏，也是苏格兰民间音乐的特色之一，而乐章的第二主题则又回到一般的自然音阶上来，它给人一种比较朴素之感：

例394



这两个主题大体上按奏鸣曲形式而发展，自始至终保持着舞蹈的特性，有如一幅描绘乡村欢乐的画面——生机勃勃的情绪、妙趣横生的对话、呼啸的狂风、疾飞的鹰鸟、风笛、苏格兰高地人的舞步等奇妙地汇合成为一个完美的画面。

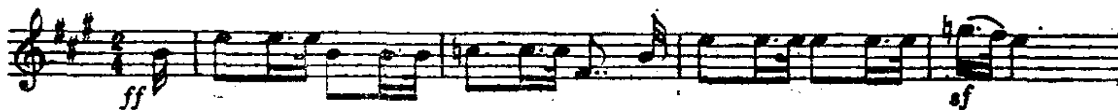
在第三乐章中，门德尔松力图体现的是他从苏格兰历史遗迹，包括围绕着玛利亚·斯图亚特的浪漫化个性产生的黯淡传奇所得来的印象。在前一乐章那虹彩般的表演之后，现在好象流浪乐师又弹唱关于苏格兰历史的宽广、严肃而伤感的歌曲来了：

例395



乐章的第二主题雄壮而果断，是歌颂苏格兰英雄的一支战斗颂歌：

例396



乐章的这两个主题按奏鸣曲形式而发展，但它的发展部很短。总的说来，音乐在追抚往昔的描述中，也反映了苏格兰高地的森林和荒废的古城等自然景色。

最后乐章相当扩展，在整部交响曲中最活跃有力。这里，感伤的因素完全消失，变成充沛的精力和英雄性的表现，反映了苏格兰高地人民为排除一切艰难险阻，包括对荒野、严寒、浓雾和风暴进行斗争的意志。乐章的第一主题强健有力，具有战斗意味，同时充满一种欢乐的情绪：

例 397



这一乐章同其他各乐章一样，都用奏鸣曲形式写成，第二主题是第一乐章慢引子的一个回声，不过速度转快了：

例 398



这部交响曲各乐章之间基本上是不间断演奏，而在最后乐章尾声形成唯一的高潮，这就使它类同于一首相当扩展的交响诗。全曲结束时那段庄严的尾声，又使人想到第一乐章的开端，这样首尾相衔接的写法，好象是傍晚和清晨的遥相对应，更加富于诗意。

第四交响曲(《意大利》)

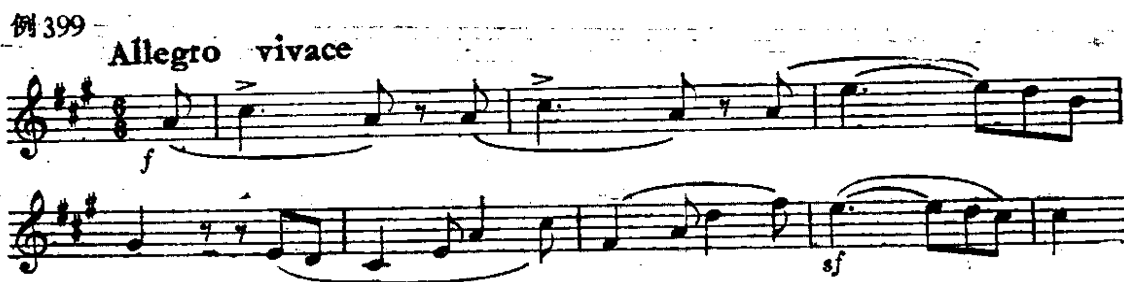
(A 大调　作品第 90 号)

这是门德尔松在 1831 年到意大利旅行时开始写作的，1833 年 3 月在柏林最后完成，同年 5 月在伦敦初次演出，由作者亲自指挥，获得很大成功。

门德尔松往往习惯于同时创作好几部作品，当他刚到意大利时，他还沉缅于对新近到苏格兰旅行的回忆，并着手于《苏格兰》交响曲和《赫布里底》序曲的创作，但是意大利明媚的阳光、蔚蓝的天空和爱好歌唱的意大利人民，使他如此之神往，以至把手头的创作暂时撇开一旁，全神贯注于描绘意大利大自然美景及其人民愉悦生活的新作品——《意大利》交响曲的创作。在他的意大利书简中，不时可以看到关于大自然的描写："在古罗马废墟，……群山耸立，有的还被耀眼的白雪覆盖着，云彩使群山变成那样带有幻想的色彩，太空的景象如变色龙一样不停地变化着——音乐就藏在这里，它从四面八方在这里震响着。" 意大利的大自然在作者的印象中变成音乐的图画，正如

有些人所说的那样：罗马的一根柱子也会唤起他的音乐，温暖的空气也好象要发出单簧管的乐音似的。他不但有机会沐浴于意大利和煦的阳光之中，还得以亲眼目睹许多盛大的民间节日，为伴随这些五彩缤纷的节日而来的那些欢狂的舞蹈和迷人的歌曲所陶醉。他在意大利所看到的，首先是生动的民间音乐创作，他的《意大利》交响曲直接反映他从意大利旅行中所获得的印象，因此始终贯串着意大利民间创作的明朗而温暖的音调。

第一乐章体现出欢快的舞蹈形象。这里，意大利民间音调同维也纳古典交响曲的表现手法奇妙地结合在一起：民间歌曲性的主题被套入十八世纪典型的古典风格的方整性结构的形式之中，它所采用的奏鸣曲形式也没有逸出既定的范围之外。乐章开始时，小提琴立即奏出活跃的第一主题，木管乐器和法国号为它提供富有色彩的伴奏：



这是自然流露的旋律，它是那样清明和光辉，在门德尔松的作品中这是最有特点的主题之一。接着，这个主题的动机在木管乐器上出现时，弦乐器用雄劲的对位式的断音音型陪衬着它。由于这样一段穿插，这基本主题在呈示过程中再次出现时，就显得比先前更为有力。乐章的第二主题转入E大调，由单簧管和大管奏出，这是另一支欢愉的歌曲，单纯、清晰、温雅而机敏，纯具民间的特性：



门德尔松在这一乐章中对意大利民间音乐主题的处理，不象柏辽兹或李斯特处理的那样自由，因此，在它的发展部出现一个精致的赋格段，并不会令人诧异，因为弦乐器的这个对位性织体，也是乐章的有机组成部分。乐章的再现部比较简短，但其尾声长度恰如其分，而且有崭新的笔触。总的说来，意大利大自然的鲜明轮廓，以及天真、爽朗和饶有风趣的生活欢乐，是这一乐章的基本形貌。

第二乐章是一首悲歌，因袭德国合唱歌曲的传统。乐章开头一个简短的引子音型，由木管乐器、小提琴和中提琴奏出，具有一种内在的魅力，因为它在乐章中经常在重要的时刻出现，所以特别引人注意。紧接着出现的乐章基本主题，是双簧管、大管和中提琴美妙的结合，低音弦乐器则以活跃的音型为之伴奏，当它第二次反复时改由小提琴奏出，长笛在上方用对位的声部相衬托：

例401



这支抒情的歌曲旋律，时常被解释为“香客进行曲”，因为这样的宗教行列是门德尔松在罗马和那不勒斯时常可看到的，而音乐本身也确有几分雍容庄严的进行风味。乐章的第二主题移入A大调，由单簧管奏出：

例402



乐章中有过一段极为短暂的发展，之后，两个主题又各在新调中呈现。整个乐章结构紧凑，也可以比作一幅细工镶嵌的夜景画面。

第三乐章是一首音韵铿锵的小步舞曲，它那光辉灿烂和安闲恬逸的特性，象是莫扎特的音乐。乐章素朴活跃的基本主题，近似德国民间舞曲，由第一小提琴奏出：

例403
Con moto moderato



乐章中段的和弦式主题由大管和法国号奏出，小提琴和长笛则用附点节奏的音型同它相对照，而当这一主题反复呈现时，弦乐器组、铜管乐器和定音鼓之间形成了很有趣的色彩和节奏的对比：

例404



最后乐章标明为萨尔塔列罗舞曲，这是门德尔松构想中的意大利民间宏壮华美的快速舞曲，在这部以“意大利”为标题的交响曲中，要算这一乐章最为名符其实。他自己也说过，他从来没有写过象这样兴高采烈、欢乐无比的乐曲，特别是这最后乐章。

例405
Presto Saltarello



这是典型的意大利农民舞蹈，男女成对表演，手和脚的动作都很激烈，它的特点是十分强健有力。门德尔松从罗马民间节日亲自多次观察所得，直接在萨尔塔列罗舞曲的基础上写出的这个主题，由于掌握到它的这些特点，所以表现得十分自如。另一个主题由管乐器强有力地奏出，它穿插在小提琴的三连音乐句之间出现：

例406



在音乐的发展中，第一小提琴和第二小提琴乐句的应答和追逐，逐渐导入更狂热情绪的爆发，它用萨尔塔列罗舞曲和塔兰台拉舞曲的节奏造成的辉煌效果作为全曲的结束。

e小调小提琴协奏曲

（作品第64号）

门德尔松为小提琴写的协奏曲有两首：«d小调协奏曲»虽然也有一些才华的表现，但毕竟是十三岁时(1822)写的作品，还有不成熟的明显印记；«e小调协奏曲»在1838年开始写作，但一直到1844年才完成，1845年在莱比锡格万豪斯音乐厅首次演出。这是他最后几部最成熟的器乐作品之一，它集中了作者最典型的创作特征——如歌的抒情诗，对大自然的浪漫主义态度，幻想的形象，以及光采焕发的戏谑气氛等；其中所有细节的表达具有非凡的美和表现力，乐队色彩精细多姿，而所有这些又都汇合在古典协奏曲的严格的形式之中。这首小提琴协奏曲的产生，是贝多芬之后的器乐创作的一件大事，它在丰富现代小提琴演奏的辉煌灿烂的技巧手段方面起着很大的作用。

第一乐章是热情的快板，它的基本主题充满动力，其高昂激越的情绪在乐章中起着主导的作用：

例407



这个主题的呈示有其繁复的变化和发展，它的曲调进行不时为各种精妙优雅的经过句音型所丰富。有时乐队演奏这个主题，独奏小提琴则在它的音域范围之内疾驰为之装饰；有时出现完整的旋律乐句；有时只听到它华丽的片断；有时只用独奏小提琴最高的银白清亮的几个音来表示对这个主题的追忆。在进入第二主题前的连接段中，还有一个新的主题素材，但它和第一主题的特点相近，也是充沛精力的表现，而且进行更为急速：

例408



乐章的第二主题显得有点多愁善感，是一首幽静的抒情诗，起先由长笛和单簧管引出，随后独奏小提琴用更温暖、更美丽的声音来咏唱它：

例409



乐章的两个主题虽然有所不同，但总的说来都是抒情性的，并不形成矛盾冲突，而主题在呈示时已有所发展，因此，这里奏鸣曲形式的发展部的规模显得比较短小，但其中的一系列转调仍使音乐焕然一新。关于乐章的华彩乐段，当时的习惯总是让演奏者即兴发挥或自行选择其它演奏者使用的范本，但门德尔松却一反常例，亲自写出华彩乐段的音乐，作为作品的组成部分。由于他曾同第一次演奏这首协奏曲的小提琴家费德南·戴维德详细探讨过有关小提琴演奏技术的一系列问题，所以他写出的华彩乐段既有辉煌的技艺，又同作品的风格和形式保持着有机联系。

第二乐章从前一乐章不间断直接转入，它象一首抒情的间奏曲，也有摇篮曲的韵味。乐章采用三段体形式，它的基本主题由独奏小提琴奏出，其宽广的咏唱近似前一乐章的抒情主题，甜蜜而又神伤：

例410



这个主题同《苏格兰》交响曲第二乐章的主题也颇相似，其陈述方式则有《无词歌》的特色。在这里，门德尔松充分表明他是多么善于创作出类此娴雅温柔的旋律来的。乐章的中段是一个庄重的新主题，独奏小提琴始终处于主导的地位，它大量使用的双音和八度音，也很引人注意，与此同时，乐队的作用也比以前任何时候都更显目：

例411



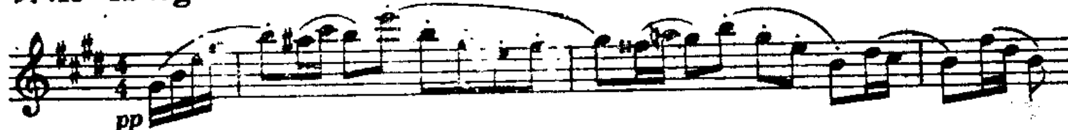
第三乐章同前一乐章形成鲜明的对比，其中的诗意形象和表达的感情，同作者为莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》所写的配乐十分相近。这一乐章也用奏鸣曲形式写成，开始时有一小段引子，主题的形貌很象第二乐章中段的主题，在两个对比性乐章之间它正好起着一种缓冲的作用：

例412



乐章的第一主题热情而富于动力，它的进行轻盈、飘逸，令人想起《仲夏夜之梦》那些小精灵的飞翔：

例413



乐章的节奏基础出自一首古老的民歌或民间舞曲的简单而粗野的音型，但是在此之上建立起来的音乐楼阁却又多么优美文雅。一个小提琴竟能发出如此生动而有力的声音，竟能达到如此多样而灿烂的色彩效果，听者从这一乐章中、特别是从这个基本主题中都不难发现这一点。乐章的第二主题同前一主题不无关联，它移在B大调上，先由全乐队奏出，效果强健有力，也有喧闹情绪的一面，它的曲调接近于《仲夏夜之梦》中的《婚礼进行曲》：

例414



最后乐章中，所有的主题都充满着向前发展的动力，音乐的进行急速，形象鲜明，色彩清彻而富有细微变化，所有这些，都是这首协奏曲的魅力所在。

《仲夏夜之梦》序曲

（作品第 21 号）

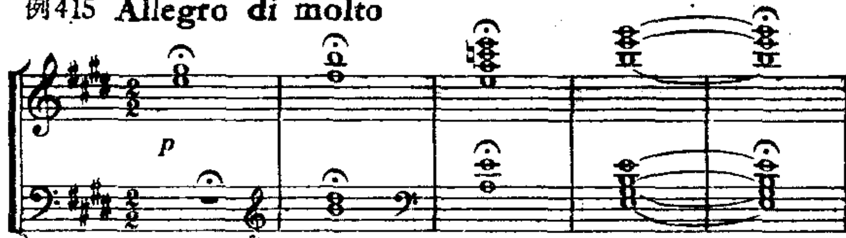
标题性的音乐会序曲是浪漫主义的产物，它的创始者可以说就是门德尔松。

音乐会序曲的传统可以追溯到贝多芬和威柏，他们的序曲现在虽然常在音乐会上演奏，但它终究是为歌剧或戏剧作品而写的；舒柏特写过九首音乐会序曲，但都不属于他的优秀作品之列；音乐会序曲的新体裁是门德尔松创立的，他在十七岁时创作的《仲夏夜之梦》序曲，是第一首浪漫主义的音乐会序曲。

这首序曲在 1826 年夏间写成。那时候，门德尔松家住柏林郊外，他和妹妹芳妮醉心于阅读当时刚新出版的莎士比亚戏剧的德译本——莎士比亚的喜剧，特别是他的《仲夏夜之梦》给他留下最为深刻的印象。就在这一年，在威柏把《奥布朗》搬上歌剧舞台的同时，他也根据这同一题材写出了《仲夏夜之梦》序曲。这首序曲最初写成钢琴四手联弹的形式，由作者和他妹妹芳妮为路过柏林的莫舍列斯作首次演奏，在下一年这首序曲才编配为管弦乐曲并公开演奏。在事隔十七年后的 1843 年，当门德尔松重又回到《仲夏夜之梦》这一题材上来，为这出喜剧在波茨坦和柏林上演创作了十二段配乐时，他不但原封不动地搬用他早年创作的这首序曲，而且把它用来作为全部配乐的基础。他为莎士比亚的《仲夏夜之梦》所写的配乐，时至今日，每当这出喜剧上演时几乎都离不开它。

在喜剧《仲夏夜之梦》中，幻想和现实、民间的生活场面和仙王奥布朗的神话王国的景象，交织成妙趣横生的一幅幅画面：这里有恋人们的烦恼、不睦、吃醋到最后幸福地言归于好的描写；有为准备欢娱婚礼而在树林里排练的歌舞和俏皮表演；有小精灵迫克的恶作剧；有戏谑的欢笑等。在月明的夏夜，在迷人的梦境之中，展示出五光十色、五彩缤纷的神奇境界。但是，门德尔松根据这出喜剧写成的序曲，并非原剧故事情节的复述，他的兴趣所在，只是仙王奥布朗和仙后提泰妮娅的幻想王国，即那些顽皮淘气的众精灵生活的密林仙境。

序曲的短引子一开始，在听者眼前展现的就是这样一个神话世界：



这是木管乐器安详奏出的四个和弦，它那缥缈的音响，提供了朦胧月夜的背景，给人一种虚幻之感，宛如置身于这寂静神秘的树林似的。接着小提琴奏出序曲轻快的基本主题——这是簌簌作响的乐句，全部用跳弓弱奏，它急速地旋转进行，不时为突然出现的和弦所打断：



这个主题同引子的几个和弦一样，使音乐蒙上一层迷濛的色彩，但这基本主题的活跃音型，还精细地描绘出那些从四面八方涌现的小仙人和小精灵在月下的嬉戏和舞蹈。随后，这些沙沙簌簌的响声，转化为一支欢乐而有力的曲调，这是进入第二主题前的连接段：



小提琴在整个乐队衬托之下奏出的这个主题，描写的是另一番场景——这是神话王国仙王和仙后的形象，它以强奏出现，威严而有力，同前面两个主题形成鲜明的对比。但这支明朗素朴的曲调显然又不属于幻想的氛围，它即使同基本主题交织在一起，也依然具有现

实的性质。序曲的第二主题是涉及原剧故事情节的唯一场合，这是两对恋人的爱情主题，它温柔美妙，充满着普通人的素朴、真诚的感情，而且越来越热切、激动：

例418



呈示部的小结尾，出现了粗野有力的舞蹈性音乐，它的旋律进行满是棱角，还有一些少见的大跳跃，再加上节奏重音的强调，更显得那些狡狯和爱作弄人的小精灵的舞蹈确能“震动地面”，他们的舞姿戏谑风趣：

例419



在呈示部中出现的这些主题，虽然形成过显明的对比，但彼此间却不是对立的，其中幻想的形象包含着现实的因素，而现实的东西也描写得十分富于幻想，因此，整个乐曲的构思显得十分统一。当然，在呈示部中，幻想的形象、即序曲的基本主题占主导的地位，这在发展部中也是这样，即主要发展呈示部的基本主题。现在，喧闹的场面不见了，又是迷濛的月夜，寂静的深林，只有那些小仙人跳着神秘的轮舞，由于木管乐器的作用增强，基本主题的进行就带有较为阴森、恐怖的气氛。在发展部的结尾，突然出现第二主题的片断，它的宣叙性音调在小提琴的低音区中出现，倾吐着人们生活的忧郁和悲伤之情，如同对命运拨弄的怨诉。但是，类此沉思瞑想的时刻是极为短暂的，在序曲中也是这样。转瞬间，又听到序曲开始时那熟悉的和弦，这是再现部的开始——这一段音乐有所变化，也有所减缩，这里依然有小仙人的轮舞，但是爱情的主题却和谐地发展着，达到圆满的高潮，好象比喻着仙王和仙后的重归和好，两对青年恋人的爱情也有美满的解决似的。最后，在序曲的尾声中，基本主题最后一次出现，而连接段的主题也放宽节奏重现，音乐显得十分安详柔和，并逐渐消失在神秘的四个和弦之中。这个结尾段说明：仙王奥布朗为人们祝

福后回到他那神妙的王国去了，精灵们的轮舞也在迷雾中消失了，人们同奥布朗的王国告别，仲夏夜的一场幻梦结束了。

《芬格尔的岩穴》序曲

（作品第 26 号）

《芬格尔的岩穴》序曲又名《赫布里底》序曲，是门德尔松在苏格兰旅行时构思的。

著名的芬格尔的岩穴，位于苏格兰西海岸赫布里底群岛中的斯塔法岛(Staffa)上。据说这岩穴高约三十米，宽七十米左右，它的穴底终年为海水所掩盖，穴内暗黑，回声很大，其中屹立着众多岩柱，有如一座大得出奇的管风琴，洞穴周围则是漫无边际的海面。在风平浪静的日子，海水在岩穴徘徊，产生旋律般的悦耳音响，但在狂风大作、浪潮翻滚的时候，海水冲击岩穴发出的轰然巨响，在周围若干哩内都可以听到。1829 年 8 月间，门德尔松游览这个岩穴后，在给他妹妹的信中附去一段二十一小节的乐句，用以说明赫布里底群岛对他的心情产生多么奇怪的影响——这乐句就是他新写的这首序曲的第一主题。门德尔松在英国开始创作的这首序曲，1830 年在罗马完成，那时候作者把他的这首作品叫做“为一个孤寂的小岛而写的序曲”。1832 年间，这首序曲又经过几次修改，它的标题也几经更迭，有时叫做《芬格尔岛》，有时叫做《芬格尔岩穴的奥西安》，但作品在 1835 年出版时正式取名为《芬格尔的岩穴》，不过，《赫布里底》的名称仍然一直保留至今。

关于芬格尔，还有它的一段历史。芬格尔是西欧克勒特民间史诗中的英雄，他的功绩曾为奥西安所传颂——据传说，奥西安是芬格尔的儿子之一，他是爱尔兰南部一个传奇中的英雄和弹唱诗人，他的诗作遍传爱尔兰和苏格兰各地。十八世纪出版的《奥西安诗集》，对十八世纪末和十九世纪初欧洲文学、特别是英国和德国文学的发展有着很大的影响。歌德小说的主人公少年维特也是奥西安的崇拜者之一，歌德又是门德尔松家里经常接近的朋友，门德尔松后来对苏格兰的传奇、大自然和历史发生兴趣，可能同歌德的启发不无关系。奥

西安诗篇中最引人注意的是那忧郁感伤的色彩，还有那关于黑夜、雾漫、风暴和海涛的描写，以及对那些在战斗中牺牲的英雄们的功绩的叙述和悼念。在这首序曲中，同样鲜明地记录了北国严峻的海洋，它那总是不平静地冲击着孤寂的海岛和岩穴的海浪，以及人们在这无边无际、海天一色的环境中所产生的感受：



这是奏鸣曲形式的第一个主题，它在一开始时便由大管、中提琴和大提琴奏出，它的音型固定反复出现，象是模仿海浪拍击岩柱、冲进岩穴又往下退去似的。在这个主题的进行和发展的当儿，一转瞬间，从海浪中浮现出一个简短的新插句，现出这孤寂小岛的荒凉之感：



序曲的第二主题是从门德尔松所喜爱的大管和大提琴的深处升起的一支自由自在的旋律，它的进行优美如歌，在阳光下焕发光采：



但是这样平静的时刻并不长久，突然风刮起来了，海涛溅出浪花——呈示部的结尾已经为浪涛所覆盖。发展部的开始，象潮水时涨时落那样，又回复到先前的情绪氛围中来，海浪重又均匀地起伏不已。不过，在海水的滔滔不绝的哗哗声中，逐渐萌生出迥然不同的音调——这是关于英雄传说的回响，好象从远处传来逐渐走近的军队的强有力的步伐声，管乐器的对答发出战斗的号召，现在，在这里翻

腾的已经不是海的浪涛，而是可怕的战斗和澎湃的怒潮。但是，这英雄性的幻象突然也消逝了，海的均匀起伏和浪花的飞溅重又呈现在听者的眼前——简短的再现部开始了。在这里，第二主题的旋律由单簧管奏出，显得特别温柔、迷人，这样，就更加鲜明地衬托出尾声的情绪之激烈，最后，依然是安宁静谧的海浪的歌唱结束了这篇变化多端的叙述。

《芬格尔的岩穴》序曲是一幅出色的浪漫主义风景画，它赢得了十九世纪后半叶一些德国作曲家的珍视：瓦格纳称誉门德尔松为"第一流的风景画家"，而勃拉姆斯则谦虚地说："如果我能够写出象《赫布里底》序曲那样的作品，我愿意用我自己的全部作品与之相抵。"

《平静的海洋和幸福的航程》序曲

（作品第27号）

这首序曲先于《芬格尔的岩穴》在1828年夏写出，但它作为门德尔松的第三首音乐会序曲出版，编列作品第27号。序曲的标题取自德国诗人歌德的两首独立的、但又相互补充的短诗——"平静的海洋"和"幸福的航程"，起先，门德尔松为这首作品取名为《据歌德的两首短诗而写的管弦乐曲》，后来才直接采用原诗作为标题。

歌德的两首诗作意译如下：

平静的海洋

风平浪静，
大海在沉睡，
忧虑的船夫，
凝望着如镜的海水。
四周纹丝不动，
象死一般寂静，
海天一望无际，
水面一波不兴。

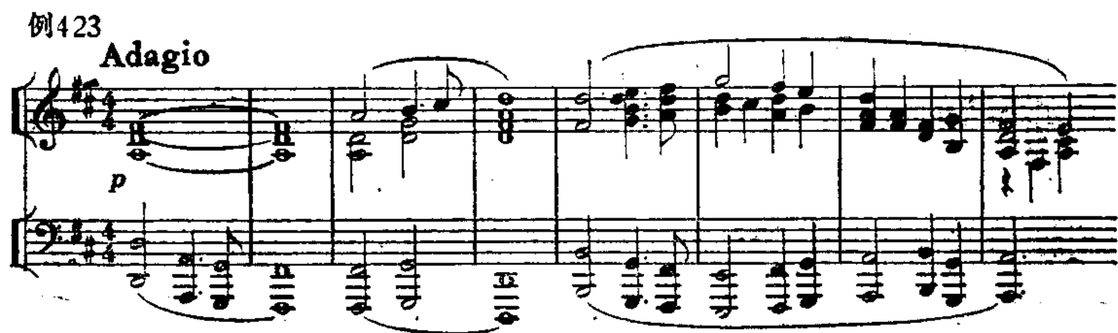
幸福的航程

雾幔消散，

天空蔚蓝，
而风神
也松开他的羁绊。
海上和风阵阵，
船夫抖擞精神，
快些吧，快些吧！
海水让开路，
远方已临近；
看！——那边就是大陆。

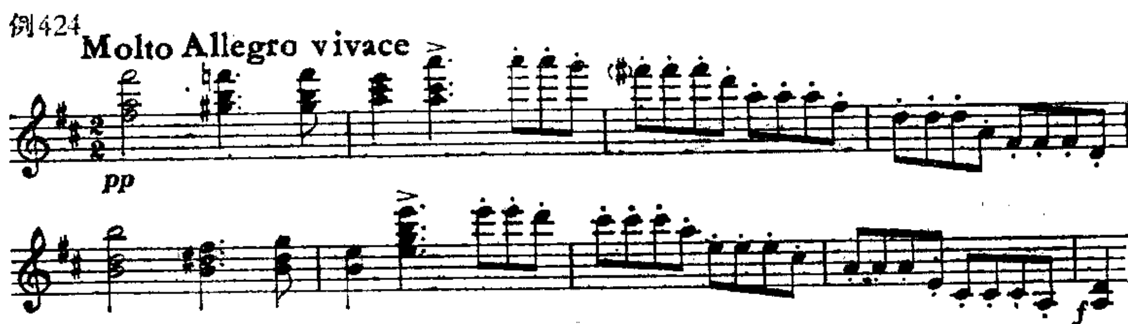
歌德的这两首短诗，贝多芬曾为它写过合唱曲，舒柏特也用其中第一首诗来谱写过歌曲。门德尔松的这首序曲，以这两首对比性的短诗为依据，乐曲相当扩展的慢速度引子(Adagio)，标有“平静的海洋”的字样，而随后用奏鸣曲形式写成的快速度音乐(Molto Allegro Vivace)，则反映“幸福的航程”的内容。但是门德尔松在描绘象死一般的寂静和船夫的忧虑，以及船在平静的海面上起先停滞不前，后来迎风疾驰的情景时，主要是反映人们在这水平如镜的海面航行中所获得的印象，而且看来同他十五岁时在罗斯托克附近疗养地时对波罗的海的印象密切相关。序曲的两段音乐同样贯串着统一、明朗和欢乐的情绪。引子的音乐所描写的海洋是肃穆而静谧的，人们的心情同样是虔敬和高尚的：

例423



在这段引子中，可以听到象管风琴奏出的圣咏一样的音响，而在各种乐器间传递的时断时续的简短音型，宛如平静的海面上的微波闪耀，最后，长笛的独奏音型的呈现，则象孤单的海鸟的鸣叫。但是一

会儿，清晨的微风吹来了。船上的人们愉快地活动起来，阵风鼓满船帆，船在浪花中疾驰——引子转入快板后，从弦乐器组深处升起一些急速的乐句，它溅出的浪花遍及整个乐队，使音响不断地增强，终于，序曲的第一主题出现了。起先，这个主题由木管乐器奏出，音响轻微，只是弦乐器组有一些大声呼喊的短句同它构成有趣的对照，后来，当全乐队复奏这一主题时，就显得十分饱满有力：



主题陈述的过程中，特别是转入连接段时，在那象被船劈开的海面上形成的浪潮拍击的背景上，又出现一个新的主题——它的旋律进行的特点，近似第一主题，依然是同一情绪的反映：



第二主题更安详、明朗而欢愉，由大提琴用温暖的音色奏出，它那流畅如歌的进行，在门德尔松的创作中是很典型的。这支旋律写出后，一直成为门德尔松家里迎接宾客亲友的一支乐曲：



在呈示部的小结尾，第二主题那心挚意诚的旋律，为表示祝贺的军号合奏声所替代。在发展部中，前面那些主题的片断轮番闪现，其中一度色彩转暗，情绪显得有些紧张，这使人想到风暴和暗礁，急流和漩涡，明朗的曲调也变成不安的呼喊。但是，一转瞬音乐就又恢复到原来晴空无云的景象。序曲的再现部开始时，独奏单簧管从远处奏出第二主题如歌的旋律，随后才是第一主题和连接段主题相继再现，到处充满欢乐雀跃的巨响。幸福的航程临近结束时，已经可以看见目的地的口岸了。全曲尾声的军号合奏，表示对逐渐临近的船只的祝贺和欢迎，全乐队的音响象凯旋一般；结束整首乐曲的最后一瞬间，情绪同序曲开始时一样，静谧而肃穆。

《美丽的梅路济娜的传说》序曲

（作品第 32 号）

关于门德尔松的音乐会序曲《仲夏夜之梦》是人们所最熟悉的，《芬格尔的岩穴》喜爱的人也不少，《美丽的梅路济娜的传说》因为较少演奏，知道的人不多，但作者本人却很喜欢它，把它列为自己创作的最真诚感人的优秀作品之一，德国作曲家和音乐评论家舒曼同样认为这首序曲之精美绝伦，也是"找不出缺点来批评"的。

1833 年初，门德尔松在柏林观看了当时相当流行的歌剧《梅路济娜》的一次演出，他虽然并不喜欢这部歌剧，但是歌剧所取材的民间传说却强烈地吸引住他。他根据这一题材在这一年间写成的音乐会序曲，初演时取名为《梅路济娜，或称人鱼公主与骑士》，最后定稿时才改为现在的标题——《美丽的梅路济娜的传说》序曲。梅路济娜的故事源出于法国，十五世纪传入德国后，同浮士德博士和西格弗里一样闻名。据传说：梅路济娜原是西欧神话中的仙女菲亚的女儿，长得非常之漂亮，有一次她在深林中遇上英俊的骑士路津尼扬后，由于彼此怀有爱恋之情便缔结婚姻，条件是不准骑士查问她的来历，而且在每个星期六都不能见她，也不得打听她在干些什么。但到后来骑士由于听信谗言而违背自己的诺言时，他看到的梅路济娜却长着蛇的躯体在水中浮游（或者，据别的版本的叙述，她的下身长成鱼的尾

巴)，自此之后，梅路济娜在绝望中离开骑士的城堡，但在暗夜里，她穿着丧服在城堡塔楼中出现，发出大声的叫喊，预言骑士家族的不幸结局——她每回来一次，骑士家族中就有一个人死去。梅路济娜如同德国民间创作中的水妖温迪娜和洛列莱一样，都是会置人于死地的形象——因为她们渴望得到世人的爱情，而世人往往又对她们不忠实，于是便把人们引向死亡。当然，在这首序曲中，我们不必去寻找关于梅路济娜的故事情节，因为在这里，门德尔松主要只是描写“门第不相称的婚姻”的两个主角的性格，此外，音乐中也提供了故事的背景，即梅路济娜在遇上世人前同她的姐妹们经常戏游的水面，这是由波浪式的音型组成的基本主题，它在序曲中多次出现，总是令人产生魔力般的印象：

例427



河水均匀地流动，它的波浪拍击河岸，发出轻微的响声，同时可以听到水妖安然的歌唱。轻柔摆动的旋律，从一件乐器转到另一件乐器上，它的多次反复创造出一种安详平静的感觉，这是同莱茵河相联系的自然界的形象，它是祖国大地的象征。但是，突然间乌云遮住太阳，安宁的情绪被破坏了，汹涌澎湃的波浪衬托出内心的惊慌不安——这是进入第二主题前的连接段的音乐，它的调性也有明显的改换：

例428



莱茵河在翻腾，它激起高高的浪潮，发出击岸的喧嚣，而在轰隆响声中传出的水妖的歌唱，则显得十分悲切和不安；尽管主题层出不

穷，慌乱的情绪却从不减失。但是，从拍击的浪潮声中终于浮现出一支热情的歌唱性旋律——这是热切的自白和坚决的恳求：



第一小提琴奏出的这个热情的第二主题，不多久又为浪潮的轰隆声所替代，这是呈示部的小结尾，它实际上是前面连接段的变化重复。突然，一切都渐趋停息，莱茵河的水波重又安详地起伏，水妖也在无忧无虑地嬉戏。这是发展部的开始。但是要回复到先前那样安宁平静是不可能的了，梅路济娜已经体验到人的热情世界，她那充满痛苦的旋律（双簧管满腔热忱的独奏）混杂在安详的水波之中，她的怨诉同莱茵河的怒吼相呼应。在发展部中，第二主题显得格外慌乱不安，它在弦乐器的转换中发出焦虑的感叹。逐渐地浪潮又平息下来，只剩下单簧管孤单的曲调在安详的水面上荡漾。再现部开始时虽然还是莱茵河水安详的流动，但这大自然的景象很快地转为爱情的热切的自白，戏剧性在紧张地增涨着，它以波涛的翻滚作为结束。最后在尾声中说明惨祸已经形成，除了在远处有一些痛苦的微弱呻吟隐约可闻外，莱茵河水重又平静安详地流淌着，它使人陷入对这古老的传奇的沉思。

舒　曼

(Robert Schumann 1810—1856)



德国作曲家罗柏特·舒曼在1810年6月8日生于茨维考一个出版商家庭，父亲是一个文化人，翻译过英国作家和诗人瓦尔特·司各特和拜伦的一些著作。舒曼小时候，父亲特别注意扶植他对文学艺术的爱好，中学时代，他热心钻研文学课程，独自翻译古典名著，对席勒和歌德的作品有过深入的研究。他在文学方面的丰富知识，后来都成为他进行音乐创作和评论的扎实基础。舒曼对音乐的兴趣，几乎与文学同时产生，他六岁开始接触音乐，七岁便有几首钢琴作品问世，十三岁指挥中学的管弦乐队和合唱队演唱自己创作的赞美诗；他的钢琴即兴演奏，从小一直吸引着人们的注意。1828年，中学毕业后，由于母亲的坚决要求，舒曼在莱比锡和海德堡大学选修法科两年。在这期间，音乐依然是他兴趣的中心——他同权威音乐教育家维克学习钢琴，举行公开演奏会，创作包括钢琴套曲《蝴蝶》在内的一系列作品。1830年，舒曼获得完全献身于音乐艺术的权利，三十年代是他的钢琴创作的全盛时期，同时，他还创办《新音乐报》，积极进行音乐评论活动。四十年代，他不断扩大音乐创作的范围，写出不少声乐曲、交响曲、室内乐重奏曲、清唱剧和歌剧等，并应门德尔松的邀请，在当时刚成立的莱比锡音乐学院教授作曲和钢琴等课程。从1849年

开始，舒曼的健康情况逐渐恶化：由于他长年为自己的幸福而进行斗争，例如：早年他就立志选择音乐为其专业，但家里却希望培养他进法院工作，家庭的守旧习惯的这一羁绊，使一向敏感和爱好交际的十八岁青年突然变成忧郁寡言，甚至有厌世情绪的流露；又如，为了急切盼望成为一个钢琴家，他不但随身携带特制的无声键盘，抓紧一切机会勤奋练习，而且自己用机械的方法去扩张手指的距离，结果反而把右手的组织破坏，致使他多年怀有的宿愿完全破灭，这对他的精神说来也是一个可怕的打击；再如，他同恋人克拉拉的关系，也经受着种种波折和阻挠，甚至最后经过法院的判决，舒曼才如愿以偿，并结束他生活中的动荡不安的阶段——所有这些烦恼和斗争，使他经常为一种痛苦的幻觉和恐惧的心理所折磨，终于患得严重的精神病。1854 年初春，他为一种无名的恐惧所驱使竟投莱茵河自杀，但被人救了出来，可是自此后他再也没有恢复理智，最后两年间他生活在精神病院里，1856 年 7 月 29 日辞世，遗体被葬在波恩。

舒曼创作的基本主题，是人和他的内心世界，即着重于矛盾复杂的心理刻划和性格描写，而且常常带有自传的性质。他的音乐反映了很多强烈的内心活动，包括奔放的热情和激烈的冲动等，它体现出情感的无尽丰富、美妙和力量。舒曼的创作很多是有标题性的，他喜欢从文学著作中汲取自己作品的形象和主题，而且极力把音乐写得同文学和诗歌异常接近，为此匈牙利作曲家李斯特就曾称誉他能够用音乐使听者产生同标题所提示的实际事物相一致的印象。最能自由发抒他的思想感情的，主要是他的钢琴和声乐作品。他的钢琴作品，如《狂欢节》和《大卫同盟舞曲集》等，描绘了形形色色的人物和情景，形象鲜明突出而富有特征。他著名的声乐曲基本上都是在 1840 年，即所谓他的“歌曲年”写成的，他的组歌《诗人之恋》和《女人的爱情和生活》，对各种感情和心理状态的刻划体贴入微，变化多端，独树一格。他的交响音乐创作，集中在四十年代写成，由于舒曼的交响曲所表现的内容基本上依然以孤独的个人内心体验为基础，同要求拥有宏伟构思的交响曲这种体裁并不十分适应，加以舒曼对管弦乐队的掌握远不及他对钢琴表现技术的透彻了解，他很少使用各组乐器

的对比，乐队的色彩没有足够的发挥而显得比较单调，这些都有损于他的交响音乐作品的艺术价值。

舒曼的多才多艺，也突出地表现在他的音乐评论活动方面。他是一个学识渊博的艺术家，有锐利的眼光、缜密的分析能力、纯正的趣味和可靠的分寸感。他所创办的杂志表现了那个时代的进步倾向：他以罕有的辩才大胆地鞭挞阻碍新艺术发展的陈腐论调，同保守阵营的墨守陈规和鄙陋庸俗展开了不懈的斗争；他全力恢复当时已经被忘却的过去伟大音乐家及其作品的意义，包括发现并宣扬当时被埋没的舒柏特的《C大调交响曲》，与此同时，他热情歌颂刚刚升出地平线的新时代的人物。例如：他的第一篇评论，就是向世界第一次宣告波兰音乐家肖邦的天才，他还中肯地品评肖邦的玛祖卡舞曲是隐藏在花丛中的大炮；他根据柏辽兹的处女作便立刻做出完全正确的判断，自认能立刻了解柏辽兹而引以为荣；他的最后一篇文章是对勃拉姆斯的评介，而那时候还很少有人知道这位作曲家。舒曼的音乐评论，采用别开生面的文体，有的用书信体写成，有的具有对话的性质，有的是绘声绘影的戏剧场面，而有的则是信手捡来的日记随笔，即使是小小一个按语，有时甚至也是智慧、幽默、讽刺的典型。舒曼是欧洲音乐史上最杰出的音乐评论家之一，他的论著成为十九世纪进步艺术思想斗争史中光辉的一页。

舒曼生活在1830年和1848年欧洲资产阶级革命的时代，但是他同当时传播民主思想的"少年德意志"的进步文学思潮并没有什么联系，在他的作品中也看不到社会性的题材。在1848年，他虽然写过几首有力的进行曲和根据革命诗歌写成的革命歌曲，在他的个别作品中，还不时可以听到法国革命歌曲《马赛曲》的音调，但是当人们希望他能写出一些战斗性的交响曲的时候，他却赶紧离开当时革命热潮高涨的德累斯顿，到一个偏僻的小城镇为儿童写了一些平平静静的歌曲。舒曼有显明的民主倾向，对周围的现实生活深感不满，但他对动荡的社会和政治问题不敢过问，对革命感到畏惧，在思想意识上他一直只是革命前知识界的一个代表人物；而在音乐艺术活动中他却表现出真正的革新精神和大无畏的胆略，他的这种"二重性格"，

反映了当时民主主义知识分子的世界观和处世态度的许多重要和典型的特点。舒曼在世界观的这种矛盾表现，也反映在他的创作中，他是一位十分杰出而又十分复杂的艺术家。

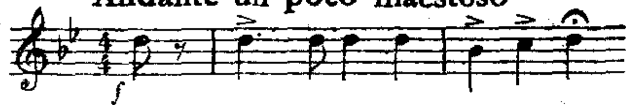
第一交响曲(《春天》)

(♭B大调　作品第38号)

《第一交响曲》在1841年初春写成，这一年正是舒曼生活中的一个"春天"，即他同克拉拉结婚的幸福年头，这部作品则是他婚后写成的第一部大型管弦乐作品。他虽然没有把"春天"的标题写在总谱上，但是他几次都明确地把它称为"春天交响曲"。1842年10月，舒曼把自己的一张照片寄给他的朋友——德国诗人阿多尔夫·包特格(Adolph Böttger, 1815—1870)时，曾在照片上记写着这部交响曲开头一个乐句的谱例，并说明"这部交响曲的开头是有感于包特格的一首诗而写的"——包特格这首诗的最后一行则是："在溪谷的原野上盛开着春天的花朵。"同年11月，舒曼在给他的另一位朋友的信上又说："我创作这部交响曲，是由于被春日的热情所驱使，这种激情甚至使上了年纪的人们都会神魂飘荡。我并不想去描绘什么，但我相信写作这部作品的那个季节是影响了作品的特点和形式，使它成为如今这副样式。"舒曼为了便于人们同他自己一样感受那春日的心境，曾经为这部作品的四个乐章各安排一个小标题，即"春天的来临"、"夜晚"、"愉快的消遣"和"春天的告别"，但是最后他还是放弃这个念头，原先设想的小标题也没有用上，不过尽管如此，这些题称还是有助于我们对这部交响曲的理解。《第一交响曲》充满着春日的欢乐与清新饱满的精神，象年轻人的爱情、山上的黎明或和煦阳光下的浪花闪耀的虹彩一般美丽，它的音乐同"春天"的标题是恰相适应的。

《春天》交响曲纯粹是生活风俗性的抒情作品，它主要是以贝多芬和舒柏特的抒情交响乐创作传统为基础。第一乐章采用古典的奏鸣曲形式，乐章的慢引子主题先由法国号和小号的合奏形式奏出，这是春天来临的庄严宣告：

例430



这段相当扩展的引子不但是孕育出乐章第一主题的种子，而且是一幅万物苏醒、大地回春的画面描写，这里相继出现一些新的动机，有木管乐器的对答，长笛和双簧管的跳音音阶，以及弦乐器三连音音型的逐渐增快和活跃的进行等细节描绘，传达出春天清新芬芳的气息和作者对大自然的鲜明感受。乐章的第一主题健爽有力，它那急速的进行象是狂欢的舞蹈，这都是从引子的庄严动机衍化出来的：

例431



年青人无忧无虑的心情和节日般欢乐的舞步传遍整个乐队，奠定了全乐章的基本情绪——青春是美丽的，爱情是热烈的，生活是美妙的。乐章的其它主题和个别抒情插段，都是用来衬托这基本情绪的，例如第二主题的旋律就同前一主题形成对照，有如在森林的小溪旁静听风的耳语一般：

例432



乐章的发展部严格遵循莫扎特和贝多芬所制定的模式，但主题的发展拥有奇妙的明暗变化，主题素材在乐队中的转换也饶有兴味。在发展部的末尾，有双簧管、法国号和长笛的一些独奏段落，表现了大自然——森林的色彩，然后过渡到乐章简短的再现部。特别值得注意的是在乐章的尾声中又出现一个新的抒情主题，这是一首典型的德国民歌，舒曼主要强调这是他的祖国的春天，这个歌唱性的主题在这里出现，同时也有力地加强了这一乐章的抒情性质：

例433



舒曼交响曲的慢乐章，是他的交响曲中最好的乐章。《春天》交响曲也不例外，它的小广板乐章可以看作一首感人的“夜曲”或者深情的“恋歌”。乐章的基本主题是一支婉转的旋律，略带伤感的情调，它由第一小提琴分两组相隔八度奏出，而其它弦乐器则以压低的切分节奏和音型伴随着它，有着难以言状的美：

例434



乐章用回旋曲形式写成，其中穿插着两个不同的主题以相对照，基本主题第二次由大提琴以其特别温柔的声音移低五度复述时尤其迷人。最后，主题的陈述用双簧管和法国号独奏，弦乐器的音型则围绕着它打转，情绪温存、甜蜜但又略有郁抑之感。临近结束时，改变形貌的基本主题消失在夜晚的静谧之中，并不间断转入第三乐章。这个慢乐章，同贝多芬的《第四交响曲》的慢乐章固然有着传统的继承关系，但它实际上更接近于门德尔松的《无词歌》。

舒曼的诙谐曲乐章通常按回旋曲式的钢琴小品风格来处理，它往往有两个中段，这第三乐章又可以说是海顿小步舞曲乐章同贝多芬的诙谐曲的某些因素的奇妙结合，例如，乐章基本主题的节奏型，应该说比较接近于贝多芬在诙谐曲中常用的那种样式，但从音乐的段落划分和反复周期的特点看来，则十分符合于古典的范型。这一乐章的基本主题象一阵欢乐的旋风一般闯入前一乐章那种谧静的世界：

例435



乐章的第一个中段，从原来的三拍子转为二拍子，调性也从小调转为大调，特别是它的和弦式音型在弦乐器组和管乐器组上的轮番交替，造成了很突出的效果：

例436



第二个中段又回复到三拍子，这里用爽朗而激动的跳音音阶去代替古板的三拍子小步舞曲，这个插段也容易令人想起舒曼的《蝴蝶》的一个乐句：

例437



最后，在尾声中的切分节奏和有独创性的和声也很引人注目。第四乐章同第一和第三乐章一样，都是表达民间节庆欢乐的形象——舒曼总是用这样的形象来体现生活中光明力量的胜利。因此，这一乐章里，同春天告别并不需要伤心的眼泪，送别春天的同时又迎来了活泼强壮的夏日，心情是愉快的，情绪甚至比前还要奔放和活跃。乐章开始的一小段引子用全乐队健壮的和弦来表达，这个宛如春日风雨天气的切分音阶主题，在乐章中发挥着相当重要的作用：

例438



乐章用奏鸣曲形式写成，第一主题是一支淘气的舞曲曲调，主要用小提琴来陈述，它的进行典雅而欢愉：

例439



乐章的第二主题依然是舞曲性的旋律，由木管乐器和小提琴齐奏奏出：

例440



总的说来，这最后乐章的形式完整宽绰，节奏变化多样，和声和转调丰富美妙，它成为这部交响乐作品的卓越终结。

第三交响曲(《莱茵》)

(♭E大调　作品第97号)

舒曼的《第三交响曲》实际上是他的最后一部交响曲，因为他的《第四交响曲》本来和《第一交响曲》同在1841年间写成，照理应该称做《第二交响曲》，只是相隔十年后，他在1851年又把它修改过，所以才列为《第四》。舒曼的《第三交响曲》在1850年写成，它是作者创作活动的最后一个时期的产物。有些评论家认为舒曼在这时候由于身体的病疾已经加剧，创作的力量已经衰退。固然，他晚年艺术才华的退化是无庸置疑的事实，但这《第三交响曲》中，艺术构思的力量依然相当旺盛，只是表达内容的形式，特别是他的配器之过分浑厚和缺乏色彩变化等，比前更为明显罢了。

舒曼在创作《第三交响曲》时，家住莱茵河畔的杜塞尔多夫城。关于古老的莱茵河历来就有不少神话和传说：在那峭壁层叠的河岸有着时常暗害迷路旅客的诡诈美女——洛列莱的城堡，在水仙女守卫着的莱茵河底有着不可胜数的黄金宝藏等。莱茵河岸科隆大教堂的宏伟壮丽的建筑，莱茵河畔的秀丽景色以及自古以来年年不断的唱

歌节日的盛况，这些，都激发着舒曼的幻想。他的《第三交响曲》以"莱茵"为标题，是莱茵河生活的音乐画册，其中五个乐章分别描绘宏伟的教堂、抒情的景致、生活中的舞蹈场面、民间传说中的庄严形象、过去的历史以及节日的欢乐等，同时乐章间又相互融合成为一个统一的整体。

《第三交响曲》的内容涉及人民群众的形象，因此舒曼力图把它写得富于英雄气概。第一乐章的主要形象——英雄性的第一主题刻划得相当成功，这是在宽阔的音程内大踏步的进行和满是切分的节奏构成的，它在整个乐章中居绝对优势的地位：

例441



作为这个庄严而急骤的主题的基础，是它那四三拍子的节奏型，而在作者的精心处理下却有二三拍子的效果，更加显得富有生命的活力，象舒曼的《钢琴协奏曲》最后乐章第二主题的处理一样。第二主题由双簧管和单簧管奏出，它的柔弱的轮廓同前一主题的威武有力成为对照，它的抒情风格则接近于浪漫曲或者室内乐的特性：

例442



运用上面这两个主题，舒曼清晰地构筑起一座美丽的音乐建筑物来，它巍峨壮丽，充满着对比，但始终保持完全平衡，其中的紧张发展绝非舒曼其它交响曲中的那种单调的模进所能比拟。乐章的进行中，音乐处处显得高扬而欢欣，由于法国号不时奏出辉煌的乐句，英勇的力量一直在加强并爆发出热情的欢呼，乐章的尾声很短，但相当有力。

舒曼的《莱茵》交响曲同他的《第二交响曲》一样，第二乐章不是一般的慢乐章，而是戏谑性的诙谐曲。他原先为这个诙谐曲乐章题名为"莱茵河的早晨"，他用一支古老的德国民间饮酒歌曲作为乐章

的基本主题，用以强调音乐的民间特点——这支关于莱茵美酒的酿制和宴饮的传统歌曲，建立在C大调主三和弦的分解进行的基础上，完全是简朴纯真的民间歌曲、舞曲的回响：



大提琴、中提琴和大管咏唱的这支纯朴易懂的旋律，具有小步舞曲一样宜人的节奏和清晰的形式。乐章的中段在a小调上由木管乐器奏出，好象为乐章的盛宴稍作修饰似的：



第三乐章——行板，略带感伤的意味，它的基本主题在中提琴的伴奏上由单簧管和大管奏出，很象一支浪漫曲：



舒曼把这个如歌的主题和随后出现的旋律发展成一首柔弱感伤的间奏曲，或者说一首优美雅致的沙龙乐曲，这里的音乐安详、柔顺，全然抑制住热情的流露。一般说来，这一乐章并没有特别出众的地方，更不能同他的《第二交响曲》的慢乐章相比，而且，由于这一乐章的配器比较拘谨，倘若写成钢琴小品可能更富有效果。下例是乐章的其它两个主题，在乐章中这几个主题几乎总是轮番呈现的：



第四乐章是附加性的乐章，它使这部作品越出一般四乐章交响曲的结构。据说这一乐章是舒曼目睹在科隆大教堂举行的一次红衣主教就职仪式之后有感写成的，原先他还标明它的特点是同一次庄严的仪式相关联的，后来作者虽然取消这样一个脚注，但还是时常被称为"大教堂场面"的音乐。在这里，舒曼采用十六世纪变奏风格的旋律对置、半音和弦模进等复调音乐发展手法，用以表达他对那次仪式的深刻印象。乐章的基本主题由法国号和从这一乐章开始添用的三个长号有力地奏出，它的效果如同管风琴一般：

例447



这个主题用♭E大调的调号，而实际上却在♭e小调的调性中进行，其气质之崇高使人自然地想到庄严、隆重而端正的哥特式建筑风格。这一乐章，俄罗斯作曲家柴科夫斯基相当推崇，他说："在人类的艺术创作中还没有产生过比这更有力更深刻的作品。科隆大教堂的建立进行了很长一段时间，很多代人为了实现这个宏伟的建筑构想，各自贡献过自己的一分劳动，而一个伟大的音乐家有感于这所教堂的雄伟壮丽的美而写出的这一小页音乐，却能为后辈树立起一座象大教堂本身一样不朽的人类精神的纪念碑。"

最后乐章从前一乐章不间断直接转入。主要是想表达莱茵河畔节日的欢乐，也可看作是上一乐章就职典礼仪式上人民的庆祝活动。乐章快速、欢乐而充满光辉，第一主题是一支民歌风的快活曲调：

例448



第二主题具有舒曼的典型素质：



乐章明朗而有精神的音乐，确实使我们又看到舒曼一生中精力最旺盛的那个时期的面貌，为了更好地传达人民节日的情绪，他特别强调民间因素在这一乐章中的主导地位，并借以体现英雄性的情绪。但是，他的交响曲首尾两个乐章的宏伟构思，往往因为过于冗长，音乐总的发展也不尽意，因此削弱了他的英雄性构思的完美体现。

第四交响曲

（d小调　作品第120号）

乐曲在1841年秋写成，同年12月在莱比锡第一次演出，之后，由于舒曼对这部作品不很满意，特别觉得配器缺乏色彩和力量，就把它搁置一旁，直到1851年，他才又为它重新配器，改写其中的管乐声部，并定名为《第四交响曲》。这部交响曲的新版本，用作者的话说，“比修订前音响更好、更有效果”，它至今一直是他最通俗易解的乐队作品之一。

舒曼的交响曲多半是抒情性的，《第四交响曲》是其中最抒情的一部。他的交响曲都有力求主题统一和贯串发展的意图，这部作品中表现得尤为突出。在这部交响曲中，他对交响套曲的形式进行了一次革新的尝试，同《莱茵》交响曲扩大交响曲的规模为五个乐章的情形相反，在这里，出现了缩小交响套曲的规模并把它作为室内乐曲来处理的倾向。这里每一个“乐章”的篇幅都不长，第二“乐章”尤其短小，为了使四个“乐章”得以连接成为一个整体，各“乐章”的主题和调性都是紧相联系着的，而且“乐章”间有时只用一个延长记号分隔开，有时则不间断地连续演奏。舒曼甚至在总谱上标明“引子、快板、浪漫曲、诙谐曲和终曲合成一个乐章”的字样。可见，在这部作品中，他是从交响曲向交响诗这种体裁迈出了一步。他原先曾想把这部作品写

成"交响幻想曲"，后来，这个标题虽然没有正式采用，但乐曲中的"诗"的特征还是保留下来了。这部交响曲虽然并不怎么壮观，但它给人留下强烈、健爽而甜美的印象，它所表达的那种奋发的激情和力量的强度，是他的其它交响曲所罕见的。

第一"乐章"从一段缓慢的引子开始，主题是一个歌唱性的音调，整部交响曲中几乎所有其它的主题都是从这个动机发展出来的：

例450



这是一个幻梦般忧郁而自制的动机，起先它由大管、第二小提琴和中提琴奏出，它从一开始便不断在积聚力量，并逐渐席卷除长号以外的所有乐器，形成一种热情的宣告。然后，出现一个疾快的步调，直接引出奏鸣曲形式快板部分第一主题活跃的音型：

例451



这一主题的动机似乎并不怎么有趣，但舒曼使这个看来相当平凡的音型，或者作为主题本身，或者充当伴奏，它几乎在这一"乐章"的每一个小节中起作用；有时它表达一种专横意志的强力；有时出现踌躇和疑惑；有时又是欢乐激奋到狂乱的表现。此外，它还有助于下一个浪漫曲"乐章"主题的塑造，在最后"乐章"开始处也有它的地位。可以看到，这个"乐章"的呈示部中，几乎只有这个主题独霸一切。但是在发展部中，第二主题在长号声部中几经试探后，终于出现了：

例452



这个旋律虽然简短，但十分喜人，足以与前一主题相平衡。在发展部中出现的另一个华丽庄严的新音型也很重要，因为它预示了最后“乐章”欢乐、祝典的生活和情绪：

例453



“乐章”的再现部从第二主题开始，后来它因为改用新的附点节奏型，甚至具有英雄性的形貌。关于这一“乐章”的曲式结构，也可以分析为发展部的规模特别庞大，而省略其再现部，最后以一个小尾声作为结束。

第二“乐章”——浪漫曲，由三个动机组成，是一种浪漫派室内乐小品风格的交响乐体现。第一个是民歌风的 d 小调主题，由独奏大提琴和双簧管奏出，它的音调低沉、郁抑，兼有忍从和泰然之感：

例454



紧接着是前一“乐章”引子主题的突然再现，它显得比前更为热情。第三个主题转入D大调，焕发着阳光般的光辉，独奏小提琴的装饰性助奏，使它增添一些兴致勃勃的情绪：

例455



然后，伤感的第一主题按原来的形貌重又出现，但最后突然结束在 A 大调和弦上，并即转入热情而饱满的诙谐曲——这部交响曲中

唯一的按传统形式写成的“乐章”，它同第二“乐章”共同组成整部作品的核心。

诙谐曲“乐章”的基本情绪强健而热闹，它并不含有这种曲式本身所特有的那种戏谑的因素。“乐章”的基本主题是一支精神饱满的曲调，采用卡农的形式陈述，形貌近似第一“乐章”引子主题的反向进行：



“乐章”中段移入^{b}B大调，是浪漫曲“乐章”的那个絮絮耳语般下行的第三主题的翻版，由小提琴用不同节拍的助奏音型伴随着，其抒情的笔触同前一主题恰成对比。在第一主题按曲式要求重现后，这中段主题又出现一次，随后它的力度在一段较长时间内逐渐减弱，并直接转入终曲：



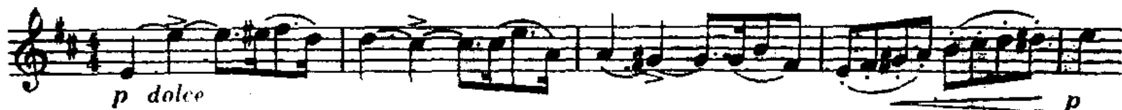
最后“乐章”确然使人想起舒曼原先想把它写成一种幻想曲的意图，它首尾一贯、前后统一，在这里广泛引用第一“乐章”的主题素材确实是很重要的。这主题在这里的引子中仍由小提琴奏出，但很快就转为大调，再加上铜管乐器组有力的加强，它变得更有光彩、更乐观、更有力量。现在，速度在逐渐加快，“乐章”本体的第一主题由全乐队奏出，它那和弦式的形貌和附点节奏型，使它拥有胜利进行曲的特点：

例458



第二主题基本上是从贝多芬《第二交响曲》慢板乐章借用过来的，只是在节奏上有所装饰和变化而已，它抒情如歌，表达出舒曼所特有的那种奇幻的魅力和青春的精神：

例459



终曲的发展部从第一主题带有附点节奏音型的赋格段开始，音乐的发展流畅、自由，以致于很难分辨得出发展部是怎样溶化到再现部中去的，但是尾声的开始却很明确，因为它立即为听者提供一个华美的新旋律，然后速度一直加快，进入一个密接和应的赋格段，这段狂放而有生气的音乐无疑是高扬的热情和欢乐的表现。

a小调钢琴协奏曲

（作品第54号）

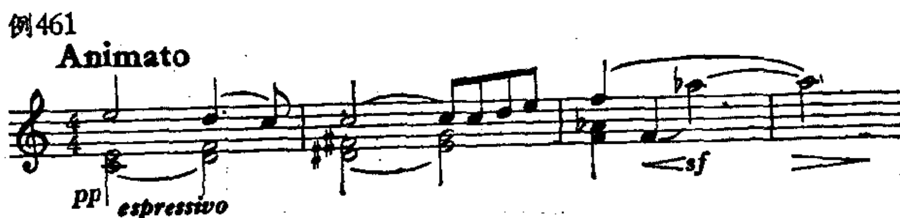
舒曼对钢琴有着一种特殊的爱好，青年时代想当钢琴演奏家的宿愿虽然没有实现，但他最得心应手的创作领域却总是同钢琴联系着的。他的《a小调钢琴协奏曲》在1841年夏天写出第一乐章，那时候取名为《a小调钢琴幻想曲》，到1845年，他才又续写第二和第三乐章，最后完成了这部作品的创作。《a小调钢琴协奏曲》虽然分两个阶段写出，但它给人的印象却是一个完整的统一体——各乐章不同主题的音调有着惊人的相似之处，形象的发展也是统一的。这部作品倾注了作者火热的心和高昂的激情，使它永远显得那样年轻，引人入胜，从而成为音乐会常演曲目之一。

关于这首协奏曲，舒曼把它称为“介乎交响曲、幻想曲、协奏曲和大型奏鸣曲之间的产物”，说明这部作品并不机械袭用现有的曲式结构。为了求得戏剧表现的矛盾统一，他不象李斯特那样运用单一主

题的发展手法，而主要是用变奏发展的原则去丰富奏鸣曲形式。例如，第一乐章是用带有引子的奏鸣曲形式写成的，但由于音乐的叙述富于幻想的特性，又使人觉得仿佛是一首自由的变奏曲。乐章开始时是一段几小节的短引子，这是在全乐队的一声强和弦后钢琴奏出的华彩式的一段带附点节奏的下行和弦乐句，紧接着双簧管便奏出这乐章的基本主题，独奏钢琴跟着立即接奏并加以发展：



这是乐章唯一的主题，具有辉煌的效果，统御着整个乐章的音乐进行——它在千变万化的调性、速度、节奏和节拍中运行，组织着这个生机勃勃的乐章按照高潮的要求越来越美妙地发展下去。乐章中最精彩的段落，一个是当主题转由活力充沛的单簧管演奏的时刻，这时候音乐转为大调，就仿佛出现一个新的主题似的。在一般奏鸣曲形式中总有两个主题以相对照或者构成矛盾冲突，但在这里，舒曼只是把基本主题移入大调，用以替代原来的第二主题在乐章中起作用：



另一个是在发展部的开始处，即转入♭A大调行板的一段变奏中(Andante expressivo)，还有就是那一大段纯粹音乐性的华彩乐段——这并非通常象焰火般辉煌的技巧炫示，而是主题的比较严肃、明智而美丽的呈示和变奏，钢琴独奏从容不迫地演奏它，但要求具备熟练的技艺。总的说来，乐章是由基本主题采用自由变奏的方式多次反复呈现构成的，当然，这种变奏并不总是整个主题本身，它往往只利用主题的某些旋律因素或者动机来体现。这个乐章是舒曼创作中构思体现得最完整的范例之一，它足以同《曼弗雷德》序曲、《C大

调钢琴幻想曲》的第一乐章相比美。

第二乐章是一首间奏曲，象室内乐作品所固有的那样富于亲切入微的抒情性。乐章开始时是独奏钢琴同乐队弦乐器组的对答：



值得注意的是这个主题的音型，在整个作品中起着很重要的作用，无论是前一乐章或者是后一乐章的基本主题，都是从这个胚胎孕育出来的。乐章中间穿插进一个对比性的乐句，这是大提琴奏出的第二主题，独奏钢琴在这时候则为之装饰伴奏：



这个中间的乐章相当简短，临近结束时开头的那种对答重又呈现，并逗留到乐章的结尾，然后突然增强力量直接转入焕发热情的最后乐章。

舒曼在这首协奏曲的前两个乐章中，让钢琴进行多种多样的表演，它有时是抒情的，略带感伤的；有时充满幻想，有时也成为力量的表现，象在乐曲开始时那样。但是钢琴所蕴藏的轻巧机灵的活力和真正的光辉，却一直保留到这最后乐章才充分发挥出来。这一乐章开始时，钢琴便以富有弹性的节奏，精力充沛地奏出其中的第一主题：

例464

Allegro vivace



这个主题实际上是从第一乐章的基本主题衍化出来的，在这里舒曼对它进行了加工和改造，使它得以切合音乐发展的需要尽情施展它的威力，获得辉煌的效果。这一乐章的第二主题，虽是四三拍子的节拍，但它的效果分明是二三拍子(如下例中的方括号所示)。这个主题先由弦乐器组轻轻地奏出，然后独奏钢琴移入新调加以复奏：

例465



最后乐章用奏鸣曲形式写成，它的发展部从第一主题短小的赋格段开始，舒曼虽然不是对位法的大师，但他讲究风格和形式，因此，他用复调手法写出的音乐，如果给予丰富的音色处理，依然具有无尽的美。再现部转入D大调，最后，在篇幅相当扩展的尾声中，完全是狂欢的体现。

《曼弗雷德》序曲

(作品第 115 号)

英国诗人拜伦的哲学诗剧《曼弗雷德》的主人公，是一个对人生和人类都感到失望的人。他怀疑知识、科学，鄙视碌碌众生的命运；他饱尝悲剧的爱情，受尽折磨和熬煎，独自过着高傲孤寂的幽居生活。与此同时，他摒弃宗教，否定上帝，否定现存世界一切秩序，表现出一种任何反动势力都不能使之屈服的坚毅不拔的反抗精神。曼弗雷德的形象是对当代社会伪善道德的反抗精神、深刻的失望和悲观哲学的混合体，他同舒曼的内心世界有一些相近之处，因此对舒曼具有特别大的魅力。舒曼为拜伦的这出诗剧写了十六段配乐，包括一

首序曲和十五段合唱、重唱、朗诵伴奏和器乐间奏。其中最杰出的是它的序曲，可以说这是舒曼最有才气的作品之一，用柴科夫斯基评价这首序曲的话说，"这是一部强有力的、经过深思熟虑写成的作品，理应归入贝多芬之后的伟大音乐作品之列"。

舒曼的《曼弗雷德》序曲以其构思的深刻、和声的新颖以及体现诗的形象和心理刻划之有力见胜。象舒曼的其它作品一样，这首序曲也有较多的主题，用以从不同的侧面去刻划曼弗雷德性格的不同特点。序曲开始时全乐队奏出的三个强力的切分和弦，给音乐蒙上一层神秘的色彩。接下双簧管和第二小提琴奏出这段引子的主题，描写曼弗雷德黯然的沉思，或者说绝望的神伤：

例466



这个主题的展现过程中，当小提琴接奏时已经暗示出呈示部的第一主题。舒曼不但使引子的主题同呈示部的主题在音调上具有共同的特点，同时还使呈示部的两个主题彼此间相接近，而不是相对置。现在，当引子的音乐形成一个有力的小高潮后，奏鸣曲形式呈示部的第一主题便在小提琴声部中出现：

例467



这里体现的情绪，即曼弗雷德激动的热情、苦恼、绝望和内心的折磨，基本上可以用诗剧第三幕第一场曼弗雷德对前来开导他的老修道院长的一段反驳的话来做解释：

"老人啊！虔信上帝的人们没有力量；祈祷也没有魔力，也不是忏悔的纯洁的形式，也不是外面的表现，也不是斋戒断食，也不是苦痛——也不是比所有这一切更大的，那种深沉绝望的内在的苦恼，那绝望就是不假地狱的恐怖而

感到的懊悔，但是只那绝望的本身，就足以将天堂变为地狱——不是这一切东西，能将那放荡不羁的灵魂里，把它的罪恶，过错，苦痛和向自己报复的敏锐的感觉驱除；任什么未来的痛苦，都不能在被自己判了罪的人的身上，去执行他在自己的灵魂上所执行的那种裁判。①”

序曲的第二主题也由小提琴声部奏出，仿佛是诗剧第二幕第四场中，曼弗雷德面对复仇之神和命运之神唤来的他死去的恋人爱丝塔蒂的幽灵时，所怀有的温柔、渴望和悔恨的心情的表现，在情绪上虽然不同于前一主题，但这里仍然笼罩着阴暗、忧郁的迷雾：

例468



曼弗雷德的基本形象在这首序曲中有着真正的交响发展，它那愤世嫉俗的神态、慌乱不安的忧郁、怀念恋人的愁绪、内心的矛盾冲突，都以磅礴的力量而体现出来。曼弗雷德的结局是悲惨的，他竭力寻求的“忘怀”始终无法觅得，最后他在诗剧结束时却平静地死去。序曲结束时，引子一段音乐的部分再现，恰如曼弗雷德临终时对老修道院长所说的那样：

“老人啊！死并不是怎么困难的事呀！”②

①② 原诗摘自新文艺出版社一九五七年版《曼弗雷德》一书，刘让言译。

瓦 格 纳

(Richard Wagner 1813—1883)



德国作曲家理查·瓦格纳在1813年5月22日生于德国莱比锡一个小官员家庭。他生下才五个月，父亲便患病死去，继父是一个演员兼剧作家，从小培养小瓦格纳对戏剧的兴趣，使他后来创作歌剧时能够得心应手地一个人兼写剧词和音乐。瓦格纳的艺术才赋从童年开始便已显露：八岁时他已经学会在钢琴上弹奏威柏的歌剧《自由射手》的片段；十四岁尝试写作悲剧；十五岁，他在莱比锡第一次听到贝多芬的交响音乐作品，感受到极为深刻的印象，决定毕生为音乐而献身。1831年，瓦格纳进莱比锡大学后同时学习作曲理论，并写出包括《C大调交响曲》在内的一系列作品。1833年起，他先后在维尔茨堡、马格德堡、柯尼斯堡和里加等地剧院担任合唱与乐队指挥，这些年间，同剧院艺术的直接接触，特别是目睹意大利歌剧和法国歌剧在德国专横一世的情况，促使他萌生改革歌剧的意念，一心想要创作出纯粹的德国民族歌剧来。

1839年，瓦格纳来到当时欧洲艺术文化的另一个中心——巴黎，原先他希望在这里能够上演自己的歌剧，能够获得一定的声誉，殊不知他在巴黎三年过的却是穷愁潦倒的生活，全靠为报刊撰稿和改编流行歌剧而糊口。他在巴黎见识到艺术家在资本主义社会的可

怜处境、巴黎“上流社会”的音乐风尚，以及为金融寡头服务的艺术完全沦为商品等情况，使他意识到艺术创作要得到自由繁荣发展，同社会制度的变革是有联系的。瓦格纳在巴黎为谋生而劳累工作的同时，还紧张地进行创作，写出了他早期的代表性作品，如歌剧《黎恩济》和《漂泊的荷兰人》等。1842年，由于德累斯顿准备上演歌剧《黎恩济》，他重又回到自己的祖国。歌剧上演的成功，使他一举成名，被任命为德累斯顿歌剧院指挥、即宫廷司乐长，就此进入了他一生中重要的创作时期。

瓦格纳在德累斯顿积极推行他的剧场改革，他排除了那些只靠舞台布景等表面浮华的效果以取悦观众的剧目，代之以自格鲁克至威柏等德国作曲家的作品；他为提高剧院艺术水平制订了一系列措施，同剧院的商业管理方式展开激烈的斗争，遭到了众多的非议。他的两部歌剧——《唐豪塞》和《罗恩格林》就是在这样的情况下写成的。他在德累斯顿还写了很多具有政治内容的文章，对当时社会制度的对立情绪越来越带有革命的色彩。他回国后同“少年德意志”的代表人物常有来往，又接触了费尔巴赫的所谓“真正的社会主义”和巴枯宁的无政府主义思想，因此当1849年德累斯顿起义时，他勇敢地参与五月暴动，在阵地上积极宣传鼓动。革命失败后，由于萨克森政府下令通缉，他潜逃到瑞士，在苏黎世等地过流亡生活达十二年之久。

革命失败后，瓦格纳也同德国一般小资产者那样充满了失望的情绪。他虽是在叛逆精神的影响下，在民族、民主运动高涨时期，在思想意识界紧张战斗的风暴中成长起来的，但他的世界观本来就极端混乱，充满矛盾，因此革命失败后他便接受叔本华的仇恨人类、否定生活意志的哲学，直至尼采和戈比诺的种族理论。他在1859年完成的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》，浸透着叔本华的悲观主义——他诽谤有作为的进步人类，赞颂黑夜和死亡。瓦格纳的创作就此滋长着一种有害的倾向，神秘主义色彩常占上风。就是这样，他从一个无神论者转而宣扬宗教的“净化”力量；从一个当年的叛逆者变成宫廷的宠儿；从一个共和主义者变成保皇党人。他屈辱地申请赦免参加革命的“罪行”，终于在1861年获得特赦和回国的许可，为了表示忠

顺，他竭力鼓吹沙文主义，进而发展到诋毁巴黎公社，为俾斯麦德国辩护。瓦格纳思想上的这种蜕变，在他那总称为《尼伯龙根的指环》的四部剧中表现得最为显著。他的《尼伯龙根的指环》共包括《莱茵黄金》、《女武神》、《西格弗里》和《众神的末日》四部乐剧，创作的时间历经二十多年。原先，他在四十年代计划把这部剧写成向压迫人类的黄金势力进行斗争的英雄史诗，最后却集中反映了他的宿命论和悲观主义的思想，宣扬神的力量和命运的无上权威和世界末日之不可避免。瓦格纳最后一部乐剧《帕西法尔》在1882年写成，这部作品的赎罪超度的题材及其宗教神秘的本质，是作者思想完全退化的标志。为了实现剧院改革的理想，在他亲友和信徒的帮助下，在拜罗伊特兴建一座专门演出瓦格纳乐剧的节日剧场，这个剧场第一次为乐队设计一个下陷的、掩蔽的乐池，使观众得以全神集中于戏剧舞台上，而不受原先位于舞台与观众之间的乐队的干扰。拜罗伊特节日剧场在1876年落成时连续演出他的四部剧《尼伯龙根的指环》，这个剧场在当时变成了表现德意志帝国主义意识形态和“普鲁士精神”的据点，因此马克思曾把当时这些宣扬大日耳曼主义的民族观念的节日演出称为“国家乐师瓦格纳的一次愚人节”。

瓦格纳的创作主要是歌剧和乐剧。他对当时的歌剧进行了一些改革，但是他的改革却有一种本质的缺陷：他选取了一些同历史和生活毫无关联的题材，热中于塑造抽象的形象和表现抽象的概念，取消了传统歌剧的表达手段，如旋律完美的咏叹调等，把人声变成庞大的管弦乐队的附属品。但是即便如此，他使剧词同音乐达成和谐一致，使音乐协同戏剧情节塑造人物的形象；在歌剧中运用交响乐技法如主导动机等所取得的成果，他的丰富的和声手法，描写音乐场景的技巧，在乐队使用方面的高超技艺，以及其它许多有意义的革新等，都是无可争辩的。例如，他把歌剧改为乐剧，创造出一些很有价值的交响插曲和声乐与交响乐场面，如《女武神的飞驰》、《西格弗里的葬礼进行曲》、《森林的细语》等，都是标题交响音乐的范作。

瓦格纳后期世界观转向反动的创作历程中，却以史实题材创作出一部现实主义的生活喜歌剧《纽伦堡的名歌手》；他的作品有颓废

的一面，但是人文主义的传统在他的作品中也有一席之地。总的说来，他的创作虽然充满矛盾，但他依然是德国的杰出作曲家之一，在贝多芬之后德国作曲家当中还没有人拥有象他那样的气魄、胆识和那样庞大的革新计划，而且又能那样顽强地为实现自己的宏伟计划而进行不倦的斗争。瓦格纳的优秀作品反映了上一世纪德国知识分子的思想和愿望，以及他们的悲观和无能为力的心境；他也歌颂了人的勇敢精神，并创造出壮丽的大自然图景，这就是瓦格纳作品的艺术价值所在，他的作品至今还有其魅力，原因也在这里。

瓦格纳也是一位音乐评论家，他的许多著作，如《艺术与革命》、《未来的艺术作品》和《德意志的艺术与政治》等，有一些中肯的见解，但也有反动的、反人民的因素。此外，在他的音乐活动中指挥也占有重要的地位，他是十九世纪杰出的指挥家之一。

1883 年 2 月 13 日瓦格纳在威尼斯逝世，遗骨移葬在他晚年居住的拜罗伊特。

歌剧《黎恩济》序曲

《黎恩济》或称《最后一个罗马护民官》，是瓦格纳第一部成名歌剧。全剧共分五幕，前两幕当他在 1839 年居住里加时写出，后三幕在 1840 年在巴黎续写完成。这部歌剧现在很少上演，但它的序曲却成为音乐会常演曲目之一。

十四世纪中叶，黎恩济领导罗马市民推翻封建贵族统治建立罗马共和国后，他实行了一系列改革，整顿落后的封建教权的国家制度，并计划在意大利建立一个以罗马为中心的自由市联邦，但是他在继续同贵族的斗争中失利，被逐出罗马。后来他投奔教皇，被委任为罗马总督，他返回罗马后有一次因征税问题而被刺死。罗马人民反抗封建压迫斗争的这一史实，曾由英国作家布尔瓦-立顿 (Bulwer-Lytton, 1803—1873) 写成小说，《黎恩济》就是根据小说的情节改写的——其中除了反映黎恩济同贵族的斗争外，还穿插着黎恩济妹妹的爱情事件。整部歌剧中有很多外表豪华的场面，如芭蕾舞、行列、

打仗、大火等，它的风格十分接近梅叶贝尔和斯邦提尼的法国“大歌剧”，而它的音乐语言则明显受到意大利歌剧旋律的影响，这部歌剧在德累斯顿第一次上演之所以大获成功，有一部分原因正是在于它吻合了当时听众的趣味和要求。

这首歌剧序曲中的主要主题，都是从歌剧音乐中选摘出来的，象这样利用主题素材同歌剧本身的直接联系，可以生动地在序曲中预先把剧中情节的主要线索、即护民官黎恩济的主要经历显示出来。序曲开始时有一段慢速度的引子，在这里可以听到小号独自吹奏的三个持续长音——A 音，这是黎恩济号召人民起来同贵族作斗争的信号，值得注意的是这个号声在序曲中屡次出现，这是瓦格纳早期运用主导动机的一个尝试。接着，小提琴和大提琴奏出第一支醒目的曲调——黎恩济在第五幕中为人民祷告时咏唱的一段庄严洪亮的旋律：

例469



这个主题随后改由木管和铜管乐器组奏出时，音响更强，弦乐器组则在伴奏中激起了不安和骚乱的气氛。当这一主题的陈述结束时，又可以听到号声的召唤，然后便是战斗场面的音乐描写，这里出现的主题摘自第一幕的终场合唱，在它的发展中还可以听到另一支战斗的颂歌，由铜管乐器奏出，音响非常强而有力：

例470



这首序曲基本上是按奏鸣曲形式写成的。在上面这些战斗颂歌的呈示中，黎恩济的主题又在小提琴上穿插出现，它的速度转快，伴奏很类似舞曲。接着，第二主题由小提琴、双簧管与单簧管一起奏

出，它的进行轻快优美，又具有战斗进行曲的一些特点，素材出自第二幕的终场部分，是一首关于黎恩济强有力的赞歌：

例471



序曲的音乐后来主要以战斗颂歌的主题为基础，逐渐向高潮发展，其间突然出现过一个戏剧性的短暂低潮，音量骤然减弱，同时又出现号角的召唤声，然后战斗的颂歌又急剧发展。可以看到，在临近结束时，第二主题移在D大调上再现，这时候它结合着小号和长号奏出的一个对位主题，非常富有效果。整个作品在高潮中宣告结束。

歌剧《漂泊的荷兰人》序曲

瓦格纳的《漂泊的荷兰人》是他转向乐剧创作的第一步，它不象《黎恩济》那样辉煌灿烂，但已经可以看出瓦格纳式乐剧的一些特点，剧词和音乐的写作都能获得一定的效果，初次演出就受到热烈欢迎。他的这部歌剧，用他自己的话说，“奠定了一种新的体裁的基础”。

《漂泊的荷兰人》这一题材，瓦格纳早在里加担任乐队指挥时就已接触到，这是德国诗人海涅在他的一篇题为《斯那培莱伏波斯先生轶事》的散文中，经过艺术加工记述的一则北欧传说，瓦格纳读后留下了不可磨灭的深刻印象，但当时他认为还没有能力用音乐把它再现出来。后来，瓦格纳为了奔赴欧洲艺术中心巴黎，从里加偷越俄国国境，取道挪威和英国，经历了近一个月的海上危险旅行，这其间他驶经荷兰的一个海港，又唤起了他对海涅的题材的构思，到达巴黎后他便开始写作这部歌剧，终于在1841年9月间完稿，原稿上写着“在黑夜和贫困中。从简陋到不朽”等字样。

《漂泊的荷兰人》记述一只鬼魂之船的故事，据说这条鬼船的荷兰籍船长曾经发誓一定要绕过一个危险的海角，即使在海上航行到世界末日也在所不惜，魔鬼听到他的这个誓言，便罚他终世漂泊海

洋，但允许他每七年上陆地一次，倘若能找到忠心爱他的女人为妻，才能获得解脱。某一次这鬼船在挪威停泊时，这漂泊的荷兰人果然赢得了挪威一船长女儿莎塔的爱情，但后来荷兰人为了不连累莎塔，又决计下船出海，这时候，莎塔却明确表示她对荷兰船长的忠贞爱情，她望着渐渐离去的荷兰人的鬼船，纵身跳下悬崖，至此，魔鬼的诅咒失效了，鬼船沉入海底，从水中冉冉升起荷兰人同莎塔互相拥抱的清晰形象。这个故事以在生活的风浪中渴求安宁为其中心内容，瓦格纳复活这个古老的传说，隐喻他那个时代的社会问题，即把荷兰人的形象比作孤独地探索着前进道路的艺术家，他们却找不到自己的祖国。此外，这部歌剧还贯串着一种"赎罪"的思想，即在反映善与恶这一斗争中，让剧中的主人公作出牺牲而得到拯救。瓦格纳随后的两部歌剧——《唐豪塞》和《罗恩格林》也有这样的特征。

歌剧的序曲运用剧中的一些主导动机，借音乐以描述剧中的重要情节。序曲一开始便是暴风雨中那汹涌澎湃的海洋的描写：乐队震耳的阵阵轰鸣，充满着暴风雨的呼啸、水手的呼喊和大海怒涛的喧嚣。在这不断涌起巨浪并形成激流漩涡的漫无边际的海洋的背景上，荷兰人的动机不时浮现出来，这是取自第一幕高潮中荷兰人激越的独白动机，它强而有力，傲然高扬，但又有阴郁之感，说明了这可怜的船长在惊涛骇浪中永远不得安宁地到处漂泊，他内心翻腾的暴风雨又同狂暴的大自然紧相呼应着：



这激昂的乐声逐渐平息并消逝的当儿，英国管立即奏出一支柔弱、温雅而美丽的乐句，现在是完全平静的一瞬间，仿佛荷兰人的船已经驶入平静的挪威港湾：



这个乐句摘自歌剧第二幕苏塔的叙事曲，它诚挚而满怀喜悦——苏塔正表白她对荷兰人的钟情并愿为他而自我牺牲。荷兰人的动机又在这里出现，但显然比前柔和，这个苦命人好象找到了片刻的宁静。但是突然，管弦乐重又卷入浪潮澎湃的海洋中，荷兰人的主题又随着时起时伏。值得注意的是苏塔主题结束处的动机，即表示苏塔叹息的音调，在歌剧第二幕中曾经发展成苏塔和她的女伴们合唱的《纺织歌》，而在这时候它也有新的发展，构成一个表示苦恼的动机：

例474



这个动机在这里起着一种过渡的作用，使暴风雨的音乐接上一个新的风俗性生活场面——挪威水手的合唱，用这个现实的场面以同先前那些幻想的形象相对置：

例475



在这挪威水手兴高采烈的合唱中，苏塔的主题不断重复出现，它永远是那样热情、高昂、有力，都用全乐队强奏来表现，不难看到，荷兰人的动机也在这里。现在，速度和力度频繁地在交错变换，并逐渐重新掀起轩然大波，直到荷兰人的主题按其原来的形貌明显出现时，情绪发生了重大的转折，现在一切陷于静默之中，仿佛荷兰人突然决定离开苏塔并即启航时岸上众人呆如木鸡的境状，但是苏塔在一刹那间挣脱了阻挠，小提琴骚动起来了，苏塔一口气跑上岩顶，这时候，苏塔的主题具有颂歌的性质，象苏塔在终幕时所唱的那样："赞美吧，赞美拯救你的天使和她的誓约。"这时风浪大作，苏塔纵身跃入大

海，荷兰人的海船也沉入深渊，但几乎同时，从海洋深处又升起了苏塔的主题，全曲在苏塔的温柔的乐声和幻影中结束。

歌剧《唐豪塞》序曲

歌剧《唐豪塞》的全名叫做《唐豪塞和瓦特堡唱歌比赛会》，取材于中世纪的两个古老的传说：一个是关于维纳斯堡骑士唐豪塞的故事；一个是在霍夫曼的小说中记述的十三世纪瓦特堡恋歌诗人的唱歌比赛的史实。唐豪塞是一个骑士，同时也是一个恋歌诗人，由于他沉溺于爱情与美丽之神维纳斯的肉欲，成为维纳斯堡的一个忠实卫士。后来他厌倦这迷醉的生活回到瓦特堡来，但他在参加唱歌比赛时却忘乎所以地赞颂维纳斯堡妖冶娇媚的美女，几乎被那些盛怒的骑士杀死，在热爱着他的伊丽莎白的卫护和解救下，唐豪塞深感悔恨并参加朝圣者的行列上罗马去祈求教皇赦罪，但他的罗马之行并没有如愿以偿，为此伊丽莎白愁病死去，而唐豪塞最后却从而获得宽赦。《唐豪塞》的题材表现了所谓感官的爱情和纯洁的爱情之间的冲突，或者说是火热的爱情和禁欲主义之间的斗争，同时和《黎恩济》一样也贯串着"赎罪"的思想，即以伊丽莎白的死去换来唐豪塞的宽赦。唐豪塞这个角色虽然来自古老的传说，但在歌剧中他却是瓦格纳创造出来的——唐豪塞虽然表现出处处耽于享乐，但他不论在维纳斯犯罪的山洞里、即在感官享乐的世界里，或者在朝圣者的行列中、即在道德规范的世界里，他都没有得到满足，在这一方面，用瓦格纳自己的话说，"唐豪塞纯粹是当代的一个德国人"。歌剧《唐豪塞》体现的也就是当时德国知识界的这一思想感情和他们为追求感情的自由表现而进行的斗争。

歌剧《唐豪塞》的故事情节围绕着唐豪塞这个人物而发展：维纳斯想完全掌握住他，但瓦特堡的伊丽莎白也在等他——两个方面都在争夺唐豪塞。在歌剧音乐中，伊丽莎白的咏叙调用和弦的方式来表达，接近于朝圣者严峻的圣咏，其中也可以看到瓦特堡骑士所特有的进行曲式主题；相反地，维纳斯堡的描绘，却充满着尘世的热情和

豪华的气氛。唐豪塞的渴望也有其二重性的表现，他的声部时而满布骑士的动机，时而却含有维纳斯的主题素材。这些互不相同的音乐素材的结合，在序曲中同样也有充分的体现。序曲不但引用歌剧中的主题素材，而且也概括地阐明了剧中的主要内容，因此李斯特曾把它称为“根据歌剧剧情而写的交响诗”。

序曲分大三段，前后两大段以朝圣者的圣咏（或称香客合唱）为基础——这就是乐曲开始时单簧管、大管和法国号奏出的富于表情的歌唱性主题：



主题严峻的音响与和弦式的表达，浸透着道德信条的顽强精神，显得特别宏伟庄严。紧接着，先是大提琴、然后改由小提琴和中提琴奏出一个抒情主题，它的进行主要是继八度跳跃后的半音下行的叹息音调，带有悲剧性色彩，它同“悔过”的动机有关联，用以表现唐豪塞的痛苦心情：



这两个主题虽然有较大的差别，一个用管乐器演奏，另一个用弦乐器；一个调性稳定，都是自然音列，而另一个则用转调模进，有很多半音变化——这是唐豪塞形象的不同侧面描绘，虽然其情绪内容还是较相接近的。很快地，这两个主题就按对位的方式结合在一起，这时，长号强有力地奏出朝圣者的主题，而小提琴则用变形的“悔过”主题——富有特性的八度跳越和二度下行的音调环绕着它。这两个主题经过一段时间的交互陈述和发展，现在乐队的音响逐渐减弱下来，最后又回到开始时的境状，而且效果更为晦暗、柔和宁静。序曲的这第一个大段落在我们的想象中很容易唤起一群朝圣者行列的庄严

景象，起初，只是听到他们的歌声从远处传来，随着歌声的逐渐加强，仿佛可以看到他们缓步走来，从我们面前走过又离我们而去，他们的歌声最后只留下一点微弱的回响而已。

突然，音乐活跃起来，色彩显著发生变化，严峻的朝圣者合唱现在让位给迷人的音乐，序曲中间一段开始了。这里描绘的是维纳斯堡及其诱惑和狂饮的场面，用奏鸣曲形式写成。开始时有一段引子，这里出现的中提琴乐句，原是第一幕中配合穴中的妖冶美女的舞蹈和种种恋爱影象的音乐素材之一，它在序曲的这一段落中不时出现，起着相当重要的作用：



这时候，小提琴(分成四个声部)的震音，不稳定的调性和木管乐器的轻飘合奏，都为云雾弥漫的岩穴创造气氛。接着，第一主题由木管乐器合奏奏出：



主题的陈述后，引子主题由中提琴、单簧管与双簧管奏出，类似轻快的舞蹈。在这些妩媚娇艳的主题之后，音乐越来越充满热情，但见大提琴急速奔驰的半音上行乐句，以其渐渐增强的气势，导入音乐的高潮——进行曲式的第二主题出现了：



这是唐豪塞在唱歌比赛中赞颂维纳斯的美貌和她的岩穴的魔力的歌曲，也是宣扬爱情的威力的颂歌。这支旋律在第一幕唐豪塞和维纳斯对唱场面中还出现过三次，一次比一次高昂，调性也一次次移高。发展部开始时音响逐渐减轻，色彩变得透明清亮，中提琴和木管乐器的主题也具有爽朗透明的特性。玫瑰色的雾幔仿佛逐渐在消散，一切都沉浸在这美妙的静观中。这时在加弱音器的小提琴分奏的纤美的音响背景上，单簧管奏出一段迷人的旋律，这是维纳斯及其魅力的写照，是发展部的一个插句。这温柔的旋律很快过去了，一切重又活跃起来，宴饮更加喧闹，一个连接段的主题把音乐带入倒装的再现部——它从唐豪塞的骑士风格的赞歌开始，充满了热情狂放的舞蹈和紧张状态，这个用奏鸣曲形式写成的第二大段就在这笼罩浓云密雾的气氛中结束。序曲的第三大段重复第一段的素材，在这里，朝圣者的动机由长号和小号奏出，音响比前有力，形成了辉煌的结束。

瓦格纳的歌剧《唐豪塞》序曲在1845年春在德累斯顿写成，并随同歌剧在同年首次演出。1861年这出歌剧在巴黎上演时，他又改写了其中的序曲，把序曲同第一幕描写维纳斯堡场面的音乐连在一起。《唐豪塞》序曲就此有了两个不同的版本，一般音乐会演奏用的是德累斯顿的版本，这篇解说也是根据这个版本编写的。

歌剧《罗恩格林》前奏曲及第三幕前奏曲

歌剧《罗恩格林》的情节，从中世纪德国的叙事诗和传奇《天鹅武士罗恩格林》和《帕西法尔》中综合取材写成。故事发生在十世纪德国萨克森王朝的国王捕鸟者亨利一世治下的安特卫普。相传在遥远的天国有一座蒙萨尔瓦宫堡，即所谓圣杯王国的所在地，藏有基督教的救世主耶稣基督在世时最后一次晚餐使用的圣杯，由许多武士守护着。这些守护圣杯的武士有时候也到人世间来除邪扶正，使无辜的善民免受邪术伤害，同时也来寻找人间的欢乐。一次圣杯王国的一个使者罗恩格林来到了安特卫普，他的目的是来帮助一位无辜

受人诽谤和陷害的公主爱尔莎，他把企图抢夺爱尔莎继承权的仇人杀死，又使爱尔莎的弟弟摆脱邪法恢复人形，同时他准备娶爱尔莎为妻。作为一个圣杯武士，只有当他的来历不为俗人所知，才有除邪扶正的力量，为此，他要求爱尔莎永远不要问起他的姓名和来历。但爱尔莎因受仇人的蛊惑，对罗恩格林起了疑心，终于忘了自己曾经许下的誓言，结果罗恩格林只好离开爱尔莎回到圣杯王国，爱尔莎最后也为此而死去。歌剧《罗恩格林》的中心思想是想通过基督教对异端的胜利来体现善对恶的胜利，但这个题材之所以能吸引住瓦格纳的注意，原因还不止此。瓦格纳说过："罗恩格林一切际遇所具有的悲剧性，在当代生活中有其深刻的根源"，他认为罗恩格林的传奇可以用以表达当时激动人心的那些思想感情——包括人们的苦恼、愿望，对无法企及的幸福的向往，以及真诚的爱情等，换句话说，他把罗恩格林和爱尔莎的命运看作是处于资本主义世界的一个真正的艺术家的命运，他对人们诉说正义和理想，但人们却不理解他，而且还弃绝他。因此，歌剧《罗恩格林》，也可以说是作者的一部自传体的作品。

在歌剧《罗恩格林》中，瓦格纳第一次放弃采用能够概括歌剧中心内容的大型序曲的形式，而改用只含有一个形象的前奏曲(Vorspiel，或称引子)。前奏曲从罗恩格林的一个主导动机发展而成，这个动机在歌剧中总是伴随着圣杯王国的使者罗恩格林的形迹，而在前奏曲中也一直由它起着主导的作用，其中并不表现任何对立力量

例481



的矛盾冲突。乐曲开始时，小提琴分成四个声部，同时结合长笛和双簧管以及另外四个独奏小提琴在很高的音区中轻柔地奏出两个和弦，它那温柔、纯净而透明的音色，预先提供了位于无际太空的圣杯王国的虚无缥缈的背景。接着罗恩格林的基本主题单独由这四个独奏小提琴和分成四个声部的小提琴组一起奏出：（见例 481）

主题精细入微的和声及其清彻的乐器编配，听起来很象圣咏旋律，十分吻合瓦格纳想要表达的那种崇高的、非人世的形象。罗恩格林的主题的第二次陈述改由全体木管乐器奏出，而同样分成四个声部的小提琴则以一些轻盈的衬腔在其上下缠绕穿织。第三次还要复杂一些，这时候除小提琴以外的其它全部弦乐器和法国号奏这基本主题，木管乐器和小提琴则各自以其不同的衬腔继续为它编织复杂的花饰。最后，基本主题的第四次出现，虽然并不完整，而且有较大的变化，时间也较短暂，但它却创造出强烈的印象，在此之前还未曾露面的小号、长号、大号以及一些打击乐器全都加入进来，形成乐队的全奏，达到了全曲的高潮——强有力的音响使音乐明显具有巨大的紧张度，充满了英雄性的激情。瓦格纳就是这样，把主题从最高的音区逐渐移低，把音响的力度从最轻一直增到最强，把使用的乐器从单独一组小提琴逐渐结合木管乐器、其它弦乐器、铜管乐器以及打击乐器以形成乐队全奏等手法，以塑造罗恩格林的形象，使原来充满上界的光芒而柔弱的主题，逐渐得到充实，因此在人们的想象中，好象可以看到罗恩格林乘着天鹅拖曳的一叶扁舟从天上逐渐降落地面，并完成了一番丰功伟绩似的。但在高潮过去后，立即有一个新的主题出现，这是小提琴奏出的下行乐句，音响也随着乐器的减少而骤然减弱：

例482



这个穿插好象表明了罗恩格林不得不满足爱尔莎的迫切要求，当众说明自己的姓名和来历后，所有在场的人们感到的惊奇和崇敬

的心绪。现在罗恩格林的来历已经公开，他已经不再有任何力量了，因此他必须立即回圣杯王国去。这首前奏曲的结尾很快地恢复到乐曲开始时的那种境界，一切重又是那样谧静、纯洁和透明，最后只剩下四个独奏小提琴柔弱的和弦萦回天际。

× × ×

歌剧《罗恩格林》第二幕写爱尔莎结婚前夕的一场风波——爱尔莎的仇人先是暗地里，后来又当众散布谗言，妄图破坏罗恩格林的婚事，这一幕以爱尔莎表示绝对信任罗恩格林并在著名的婚礼进行曲的音乐声中同罗恩格林走进教堂达到高潮。歌剧第三幕第一场是新房场面。在这第二幕与第三幕之间的前奏曲，贯串着前后场面的幸福婚礼的欢乐气氛，充满蓬勃的生气、喜悦的激动和兴奋的热忱。在这满是耀眼的光辉的乐曲声中，铜管乐器——主要是法国号、长号和大号的两个乐句特别突出：

例483

Sehr lebhaft

1.

ff ff ff f

2.

ff ff

这两个主题的陈述及其发展，构成了这首前奏曲的第一段，而在乐曲的当中一段，前面那种狂欢的情绪让位给比较安谧的、若有所思的旋律，这时主要是木管乐器的独奏在起作用。这段音乐的比较柔和而抒情的性格，可以看作爱尔莎的女伴的写照，即用以同前一段富于刚勇的武士气概的音乐相对比，同时说明爱尔莎即使在欢乐的婚礼

中依然疑团未消的神色：



前奏曲的最后一段基本上重复前一段的素材，即重又回到婚礼佳节的欢乐激流中去，最后以木管乐器和法国号轻柔奏出的婚礼进行曲的动机作为结束。

瓦格纳的这首前奏曲作为独立的管弦乐作品，成为音乐会常演曲目之一。

歌剧《纽伦堡的名歌手》前奏曲

这部歌剧在瓦格纳的歌剧创作中占有非常特殊的地位：因为它取材于具体的德国历史事件——十六世纪纽伦堡名歌手会社的一个真实的故事，而不象作者的其它许多歌剧那样，都是采用古代的神话和传奇为题材；再由于这部歌剧构思的时间特别长（早在1845年瓦格纳就已开始写作这部作品的剧词，整个作品一直到1867年才最后完成），所要体现的中心思想几经更迭，它的形象和情节也在不断深刻化，因此在他后期创作中，这部歌剧显得十分突出，成为一部富于现实主义的作品。

名歌手会社是十四至十六世纪德国各大城市普遍存在的一种艺术行会组织，参加活动的都是一些普通市民，包括小手工业者和小商贩等。名歌手会社每年举行一次唱歌比赛会，根据他们自己制订的一些规约，犯规最少者获胜，可以得到各种奖赏。瓦格纳这部歌剧的故事讲到一位青年武士瓦尔特，他唱起歌来洒脱不羁，不受会社的成规所约束，所以，他一直被拒之于会社大门之外。但是后来，由于得

到另一位名歌手——皮鞋匠萨克斯的赏识和协助，瓦尔特在某一次比赛中终于胜过同他竞赛的对手——一个庸俗而愚蠢的小官员贝克麦萨，赢得了伊娃做他的新娘。这部歌剧通过进步的民间艺术同墨守成规的腐朽保守的艺术间的斗争，来赞颂民族和人民的理想。瓦格纳不但鲜明地描绘出十六世纪纽伦堡那些手工业者的习俗和风尚，表明他们对祖国生趣盎然和真诚朴实的艺术的热爱，而且通过萨克斯这个人物使新的艺术同民族的传统结合在一起，也就是使民间艺术诗意的灵感同传统技艺结合在一起，借以对阻碍艺术发展的那些眼光浅窄和成见很深的批评家的抗议和嘲笑。瓦格纳在这部歌剧中倾注了自己的强烈感情和心血，正如他自己所说的那样，他写作这部作品"有时高兴地发笑，有时则失声痛哭"。

歌剧的幕前音乐虽然依然取名为"前奏曲"，但不同于作者后期的其它歌剧前奏曲，它是一首独立的作品，其构成的形式完全具备歌剧序曲那样的规模。它用奏鸣曲形式写成，但它从歌剧音乐中选取的主题和动机有九个之多，这些主导动机或者代表人物，如名歌手等，或者代表一种理念，如理想、爱情和春天等。这些主导动机虽多，但有些主题彼此之间十分相近，听来仿佛是同一个主题的不同发展和变化，或者说同一个形象的不同侧面的描绘，因此，这些主题的结合并不显得芜杂，主题的陈述也不构成矛盾冲突——这首前奏曲就是这样概括表现整部歌剧的中心思想内容的。

前奏曲开头的一大段音乐、即相当于奏鸣曲形式呈示部第一主题的那一部分，主要由三个旋律组成。第一和第三支旋律都是进行曲式的，音乐的进行有点沉重，但相当庄严壮丽，这是以名歌手为代表的德国市民的写照，他们由于自负而显得有点保守，但也不是迂腐之辈，他们身上蕴藏着一种改革的力量，就如皮鞋匠萨克斯那样：

例485





而夹在这两个旋律之间的另一个旋律，是代表瓦尔特的抒情性的诗意形象，它的进行不拘形式，同前后严整的规范形成对比：

例486



总的看来，这里虽然有对比，但它描写的都是活生生的人们，他们懂得安排自己的命运和决定艺术的前途，因此它又是统一的。至于前奏曲的第二个主题，原是瓦尔特在唱歌比赛会上赢得胜利的一首歌曲，但这时，音乐转入新调——三度关系的E大调，旋律的进行充满柔情，它的发展还通过模进的手法而成为高度热情的体现：

例487



前奏曲的发展部主要发展呈示部的第一个代表名歌手的主题，不过当它在木管乐器上出现时，由于缩短了时值并改用断音奏法，效果显得十分戏谑、滑稽，那些老成持重的名歌手这时候都仿佛变成一些轻佻的小学徒似的。这段音乐的发展，由于采用复调的技巧手法，再加上弦乐器不时奏出的一些颤音音型的装饰，也可以看作对贝克麦萨一类蠢物的嘲弄和讽刺。最后，再现部音乐的处理要算是全曲最精采别致的段落。这里的音乐素材不是依序再现，而是层层叠叠地按对位的方式结合在一起，进而形成全曲的高潮：单簧管、法国号、第一小提琴和大提琴奏瓦尔特的爱情主题，而大管、大号和低音提琴作为一组和其它所有乐器又另成一组分别奏出代表名歌手的两个主

题——这几个主题复调的完美结合，体现了歌剧的中心内容，即进步新艺术的个人独创精神同名歌手所建立的民间传统的有机结合：



前奏曲的尾声建立在名歌手的进行曲主题之上，那宽广的复调发展和铜管乐器占优势的音响，辉煌有力地结束这首作品，给人留下了充满生命力的欢跃、雄伟的印象。

布鲁克纳

(Anton Bruckner 1824—1896)



奥地利作曲家安东·布鲁克纳在1824年9月4日生于上奥地利靠近林茨的小村镇安斯费尔登。父亲是一名贫苦的乡村教师，同时在当地教堂义务弹奏管风琴兼任合唱指导。布鲁克纳从小就爱好音乐，在他父亲和表哥的教育之下，他学会弹奏管风琴、钢琴和小提琴，通过和声、对位等课程熟知帕列斯特里那和莫扎特及其作品。十岁时他已经担任管风琴手，并写出他的第一首作品——管风琴前奏曲。十三岁时(1837年)父亲去世，他便开始独立过劳动生活——当过圣弗罗里安修道院的歌手和乡村教师的助手，同时象他父亲生前那样在教堂弹奏管风琴，并兼做许多杂务。布鲁克纳在童年担负着如此繁重的工作，在他的性格和观点上都留下了烙印：他变成一个幼稚的宗教信徒，内向、忧郁而闭塞。1855年以前他在圣弗罗里安创作的早期作品，大都是一些宗教内容的颂诗、大合唱和庄严弥撒等，便是一个证明。不过在此期间，他也不断在发愤学习，特别是在假期中，他每天都要用十几个钟头的时间研究罗马、尼德兰和威尼斯乐派等复调大师的作品，以及巴赫和维也纳古典乐派及其后辈作曲家的创作，积累了必要的技术知识。还有，乡村的生活也有助于他直接接触民间音乐，无论是乡村婚礼或节日，他不但可以听到许多农村歌曲和舞曲，而且还仿照民间的风格用小

提琴参加即兴演奏，民间音乐的音调就此成为他音乐语言的有机组成部分，在他后来的交响曲创作中，特别是在诙谐曲乐章中都有相当鲜明的反映。

1856年，在林茨举行管风琴演奏比赛时，布鲁克纳以指定的多声部赋格和合唱主题的即席演奏，取得了辉煌的胜利，并获得林茨大教堂管风琴师的职位。但是他的目标在于创作，他认为要从事独立创作，条件依然还不具备，因此他尽一切可能每年几次到维也纳向当地的名师学习。1861年，他还考进维也纳音乐学院继续学习管风琴演奏和其它音乐理论课程。这期间，为实现他自己所怀有的宏伟构思，他一直希望能离开林茨，但是，偏巧这时却灾难临头：长期经历着艰苦的生活，担负着难以胜任的劳动，婚事告吹，唯一的亲人母亲去世；前途又是如此渺茫——所有这些，都使布鲁克纳感到神经极度紧张，意志十分消沉，到1867年间已经现出精神病患的征兆，只是由于对音乐的热爱才帮助这位濒于绝境的作曲家渡过这一难关，不过他的病情接连不断，完全变成一个孤僻的人。1868年经过多方考虑，他决定移居维也纳，并担任维也纳音乐学院和维也纳大学的教职。1871年获得教授的称号。他定居维也纳后，除了主要担任教课工作外，假期还以管风琴家的身份到法国、英国等地旅行演出，获得很大的成功。1891年，六十七岁的布鲁克纳开始得水肿病，但有时还是继续他的管风琴演奏；1896年10月11日当他去世时，手中的笔才最后停搁在他的《第九交响曲》的未完成的终曲乐章上。根据布鲁克纳生前的意愿，他的遗体移葬在圣弗罗里安他生前弹奏的管风琴下的墓穴。

布鲁克纳早年在物质生活方面的匮乏，如果同他在创作上所遭到的攻击和挫折相比较，是很微不足道的。他本来就为教课太忙没有时间创作而感到苦恼，在维也纳音乐学院学习期间从接触和偏爱瓦格纳的作品，又增加了许多麻烦。由于当时的维也纳对瓦格纳多半持否定态度，而对勃拉姆斯却比较推崇，但布鲁克纳始终对瓦格纳表示赞赏，再加上他在这时用以写作的交响曲这种体裁，正是勃拉姆斯博得荣名的同一领域，客观上造成了好象要同勃拉姆斯比高低的

效果。为此，他受到维也纳那些有影响的音乐界的种种非难，特别是来自批评界权威汉斯立克的刻毒攻击。于是，指挥家都不愿演奏他的交响音乐作品，他的交响曲就此很难见到天日，也就是说他的作品完成后总要经历漫长的岁月才有可能同听众见面。例如，他的《第一交响曲》就等待过二十五个年头，《第二交响曲》——二十二年，《第四交响曲》——十六年，《第五交响曲》——二十三年，《第六交响曲》——十八年，至于他的《第三交响曲》在1877年的第一次演出，终场时只剩下包括他的学生马勒在内的十来个听众，象这样惨败的演出，在音乐史上也是罕见的。汉斯立克对布鲁克纳本人及其创作的攻击，他一方面由于那宽厚温顺的本性，另一方面也由于无能为力，他也象勃拉姆斯那样始终没有参与论战。当他成名后，有一次奥地利皇帝询及他的愿望和要求时，他甚至也只表示希望汉斯立克不要再攻击他。

布鲁克纳是一个远离政治活动的艺术家，他不关心社会问题，不理解1848年的欧洲革命。他的创作以泛神论的世界观为基础，他的主要作品——交响曲常有宗教式的冥想倾向和神秘的因素，常可听到圣咏的音调；另一方面，他的音乐同奥地利民间音乐、特别是农村歌曲的音调、连得勒舞曲的节奏都有密切的联系，他的作品体现的是那个时代的人的复杂的精神体验；他因奥地利大自然的美而唤起的虔敬和欣悦的心情，在音乐中也时有反映。他以德、奥古典音乐为楷模，因袭巴赫、贝多芬和舒柏特的交响音乐传统，包括严肃深刻的情绪内容，交响曲的哲学戏剧式处理，旋律的宽广咏唱，作品的史诗规模等。无怪乎瓦格纳要说："只有布鲁克纳同贝多芬最相近。"

布鲁克纳是十九世纪下半叶奥地利伟大作曲家、当代音乐艺术的典型代表之一。

第四交响曲（《浪漫》）

（♭E 大调）

布鲁克纳的音乐作品体裁多样，数量不少，其中除大量宗教音乐与声乐作品外，纯器乐作品方面共有一首弦乐五重奏和九部大型交

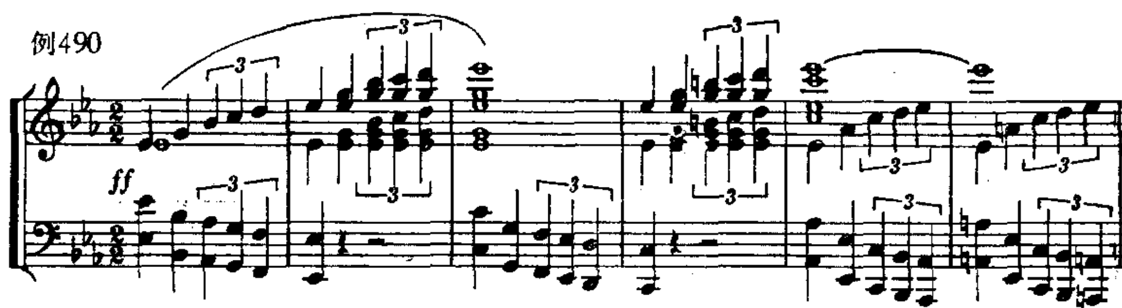
响曲。他的交响曲大都在他晚年定居维也纳时写成，这是他全部创作的核心。布鲁克纳的交响曲的艺术价值当然并不完全等同，最闻名的是他的《第四交响曲》和《第七交响曲》，此外，他题献给瓦格纳的一部充满强烈激情的《第三交响曲》（有时被称为《悲剧》交响曲），规模最宏伟的《第八交响曲》和浸透着痛苦和沉思的《第九交响曲》，一般认为也是他的杰作。

布鲁克纳的《第四交响曲》在1874年间写成，1878—1880年又经过两次修改，1881年首次公开演出。他的交响曲，只有这部带有“浪漫”的标题，因此人们时常从标题音乐作品的角度来解释它，有人叫它“大自然”或“森林”交响乐，也有人从其中的乐章里找出浪漫主义的有趣情节，例如，设想第一乐章的背景为中世纪德国古城堡的黎明时分，塔楼上传出城堡卫士的号角声，城门打开来，骑士傲然走进森林。然后是诱人的森林和小鸟的歌唱。而在第三乐章则设想为行猎的场景，中段被解释为猎手们在欢宴。布鲁克纳虽然从来没有讲过他的交响曲同文学作品有联系，但是，《第四交响曲》的标题和它那明确的、几乎可以看得见的形象，使人们有可能去猜测它的标题性构思，而且作者也同意个别乐章可以这样解释，当然在这里确定的故事情节是没有的。

《第四交响曲》的这个含义广泛的标题，很好地确定了这部作品的情绪内容，体现了这个热情横溢的浪漫主义主人公的泛神论感情的丰富色彩——从对大自然的虔敬而安然的爱一直发展到庄严的赞颂。音乐从贝多芬式的田园交响曲开始，清新而有诗意——开启第一乐章的基本主题好象从一片静寂中萌生出来，这是在弦乐器组轻微的簌簌声的背景中不断浮现的一个主导动机，用法国号的“浪漫主义”的柔和音响来陈述：



关于这个动机，布鲁克纳在上和声课时曾对学生这样说过："你听，这可有多美，要知道这三和弦完全是神明的奇迹。"的确，如此简单的三和弦在他的笔下却显得这般精炼、活跃而感人，成为如此生动的呼吸。法国号起初那轻声和自制的呼唤，很快就在同木管乐器的交相呼应中发展开来。阴郁沮丧的情调逐渐明朗化，这幅风景画开始注入太阳的光辉。接着，乐章第一主题的另一支旋律出现了，这是热烈欢腾的上行动机，它体现基本主题那充满沸腾般的毅力和英雄性的一面：



乐章第一主题的这两支旋律，在颤音背景上发展着并达到它本身的一个小高潮后，音乐为对比性的第二主题所替代：



小提琴奏出的这支旋律好象复活了林中形形色色的音响世界，它清新、温柔而抒情，又象带有舞蹈性，宽广地翱翔在多声部透明的伴奏之上。这里的音调色彩变化精致而奇幻，基本主题刚毅的形象两次闯入进来，又丰富了音乐的发展。但是逐渐地一切都平静下来，呈示部以深沉的静谧作为结束。乐章的进一步发展满是浪潮的起伏，第一主题的第二个动机构成的一个插段，带有激动、悲壮的戏剧性，它实际上是发展部的中心。在进入再现部前的一段过渡，也是最感人的篇页之一——这时，法国号宏伟的主题蒙上了一层安谧寂静的色彩，定音鼓极轻微的连续滚奏形成了固定低音的效果，在弦乐器那轻轻的颤音上，传出了长笛满是纹饰的轻快、安然、纯净的曲调，好象可以闻到空气的芳香，可以感觉到它的颤动，这是对大自然清新的愉快

感受所留下的深刻印象。再现部仿佛重又巩固了在发展部中失去的那种内心的均衡。最后，尾声的勇士般步调和钟声一样的音响，表明对生活的感受是乐观、充满生机和兴高采烈的。

第二乐章具有悲歌的气质，是布鲁克纳深刻的哲学式沉思的范例之一。乐章由两个不同的主题轮番交替组成，其结构图式可以用“ABABA”来表明。乐章基本主题的进行从容不迫，宽广如歌，先由大提琴奏出，随后转到木管乐器上，它那严峻、凝神的形象，由于伴随着拘谨的圣咏音调进行和象葬礼进行曲一般的均匀节奏，再加上法国号不时执拗地奏出一个象命运动机那样的节奏型，更加深了它那悲戚和伤悼的情绪：

例492



乐章的第二主题稍许明亮一些，这是中提琴长时间感人的独白，它的叙述有时停顿下来，有时陷入沉思，但始终充满内心的温暖且富有表情：

例493



这段独白具有惊人的表现力，它有时象人的语言音调，有时是疑惑不解的探询，有时是温柔的恳求，而有时则是严肃的思索。而在独白停顿的当儿，则传来秋日大自然萧瑟、悲戚的音响。这一乐章两个主题的进一步发展互不相同：第二主题那纯洁的抒情诗更加显得精致而明朗化；第一主题则变得越来越紧张，具有很突出的戏剧性，其中不断轮番加入的那些声部，形成了强大的力量，终于导至尾声那神迷心醉的宏伟高潮，但是音乐的进行随即静息下来，乐章结束时气氛安谧而伤感。

第三乐章——诙谐曲，完全是另外一副神貌。这里，布鲁克纳好

象在林中明亮的阳光下为清新的微风吹拂所陶醉，法国号和小号合奏的短小动机，清脆而欢快，酷似猎人号声的呼应。富于弹性的节奏，简洁而精巧的配器，如飞一般活跃的进行，都给人一种健康和欢乐的生活感受：

例494



这个主题的发展，在力度或调性与和声色彩等方面，因有众多的细微变化而显得异常丰富多姿。该谐曲的中段采用奥地利民歌的旋律，并配以圆舞曲的节奏，这段音乐以其朴实无华见胜，它生动地描绘了乡间日常生活的景象：

例495



这一乐章总的说来，乃是在终曲紧张斗争的最后阶段之前短暂的休息。

最后乐章的音乐最为复杂，它在发展过程中还把各乐章的主要主题相继包括进来。同第一乐章一样，这里也有一段相当扩展的引子——在低音提琴提供的阴暗不祥的节奏背景上，透出了铜管乐器和木管乐器的号声齐奏，起先显得紧张而凶险，后来才转为明朗有力的表现。待它积聚成巨大力量之后，乐章的第一主题突然象大声疾呼那样爆发出来：

例496



这个主题承继了第一乐章戏剧性英雄形象的发展线索，全乐队强有力的齐奏使它显得宽广而宏伟，令人想到德国民间史诗的那些

形象。类此主题在布鲁克纳笔下总是用来体现广阔无垠的宇宙形象，在它面前人显得很渺小而孤单。但是这种恐惧和悲伤的情绪很快就被克服掉并由欢乐的情绪所取代：现在，在乐队高声部叮当作响的背景上，传出了第一乐章主导动机胜利的音响，好象对开头这一个阴暗悲怆论题的回答，即对世界的乐观理解。乐章的第二主题更明朗些，是一支精力充沛的旋律，在它周围有一些衬腔的柔顺的进行，同它形成富有表情的对答：

例497



这个平和、静观的情绪表达，照布鲁克纳的习惯做法，不时同典雅的舞蹈性形象、温柔的田园诗和兴高采烈的激情相对照，因而显得更为丰富多彩。在进入乐章的发展部前，曾有一个紧张而戏剧性的结尾段主题突然闯入，但是这阵暴风雨般的场面很快就过去了，一切重又回复到抒情、沉思的情绪中来。发展部满是一些出其不意的对比。冲动和不安的情绪有增无减，全乐队狂暴的发作同管乐器组奏出的庄严圣咏旋律及弦乐器组诚挚温暖的表达不断地交错转换，真是布鲁克纳对位技巧的优秀范例！再现部只是简略地重复呈示部那些主要形象，但是到尾声中才为全曲最后做出结论：乐章的基本主题这时显得特别高昂振奋，早先它那下行的动机现在变成向上跃进，好象从黑暗冲向光明一般，那些悲悼的幻象逐渐地消失，力量的积聚终于最后完成，大调耀眼的光辉照耀着一切，英雄性的号声合奏响彻云霄，这就是全曲富有朝气的总结。

第七交响曲

(E大调)

这部交响曲用两年时间(1881—1883)写成，它主要体现对生活

的乐观情绪，是继《浪漫》交响曲之后最通俗的一部作品。这部交响曲在 1884 年于莱比锡初次演出，特别是翌年在曼海姆的演出成功，成为布鲁克纳一生的大转折——年岁已经六十开外的布鲁克纳只是通过《第七交响曲》的演出，才为他的其它交响曲的演出创造好条件，并使他开始成为世界闻名的作曲家。

布鲁克纳的一些信徒总喜欢把他的《第七交响曲》称为“英雄”交响曲，当然，类此的题称也同“浪漫”交响曲一样只是相对的，因为它同他的其它交响曲一样，实际上并没有标题性的文学内容。总的说来，这部交响曲象一部宏伟的史诗一样，它所反映的人的感情世界极为丰富、复杂；它的篇幅庞大，演奏历时一小时以上，但它的构思具有严格的逻辑性，整个作品构成完美的统一。

第一乐章一开始就留给听者强烈的印象：首先，小提琴提供的轻微而持续颤动的神秘的簌簌声，是作者所偏爱的手法之一，常用以作为主题的音响背景。在这里，也象《浪漫》交响曲开头一段音乐那样，创造出象空气的飘动和光线的闪烁一般的错觉，但是这里并没有平和、静谧的感觉，也没有对辽阔宏伟的大自然偶像崇拜的感情。在小提琴背景上由独奏法国号和大提琴奏出的歌唱性主题，宽广、宏伟、安详又带有淡淡的愁绪：



这个从容不迫地开展的美丽旋律，开头的情绪还有所抑制，只是轻声地咏唱，但是第二次改由全乐队演奏时，变得十分堂皇富丽，好象狂喜的感情突然来临似的。不过这强力的潮峰很快就消减了自身的力度，一切显得安详而平静。这时，在法国号和小号的象脉搏跳动的和弦的伴随下，双簧管和单簧管奏出乐章的第二主题——一支柔弱、透明而美妙的旋律：



爱抚和困恼是这支旋律所体现的情绪内容，它比前一主题更为可亲，如同内心深处的自白一般。这个主题在它的复调发展中，从温柔的诗意转为欢腾的激情，这时在低音提琴执拗地反复奏出的固定低音节奏背景上，由活跃而有力的节奏造成的强大力量在集结着，由于长号和低音大号加入进来，有时接近于巴赫和老一辈大师的音乐效果，这个钟鼓齐鸣般的庄严时刻，好象预示着有什么重大事件即将发生，也可能在这时出现一些真正英雄性的新形象。但是，乐队掀起的这一次高潮突然给打断，从骤然轻弱下来的音响中萌生出呈示部的第三个主题，即结尾段主题，它具有民间舞蹈性的特点，象是德国史诗的形象，它那矫健的节奏同纯朴的旋律型结合起来，好象是从一整块大石头雕出来似的：



这个主题开头还极严谨和深沉，后来才发展成为铜管乐器响亮的合奏，它的调性色彩也在不停地变换着，这小结尾重又回到明朗、平静的氛围中来，最后只剩下法国号几声绕梁余音，便直接转入乐章的发展部。总的说来，呈示部的几个主题形象充满着细致入微的心理刻划，各种感情色调的转换极为丰富。发展部的篇幅相当短，主要是一些情绪的对照。开始时一切都很平静而庄重，单簧管黯然神伤地奏出的第一主题，用长号端庄、崇敬的和弦加以装饰；长笛吹出的第三主题的田园诗乐句，消失在漫漫长空之中；大提琴以其饱满而富

于表情的音色奏出的第二主题，具有深刻的戏剧性色彩。但是蕴酿着暴风雨的乌云在凝聚着，昏然的力量即将苏醒，紧接着全乐队强力奏出第一主题反向进行的旋律，达到一个悲壮的高潮。之后，虽然紧张度已经减弱，但第一主题在阴暗的小调中依然充满热情和活力，最后音乐又恢复抒情、明朗的情调，为过渡到再现部做好准备。

再现部的进入没有任何痕迹，它好象继续前面长时间的叙述。这里，主题呈述都比较简短，不过同呈示部相比较，也有所改变，第一主题清新而细致，第二主题则具有刚勇的新特点，接近于英雄史诗的形象，并为结尾段主题进入新的高潮准备条件。这里，原始式的强大力量达到前所未有的规模，象神话中的巨人那样成长着。但是这时却传来第一主题又象哀求又象痛哭的音调——由于这样一小段穿插，使得尾声的结论更显得辉煌有力：意志和力量的形象最后得到强有力的肯定，第一主题的动机在明亮、欢腾的合奏中不断地反复，焕发出耀眼的光辉。就这样，作者用史诗般静观、诚挚但悲戚的抒情诗(第一和第二主题)同民间舞蹈性的形象(结尾段主题)相交替，经过紧张的戏剧性发展(发展部)，最后以昂扬振奋和朝气蓬勃的乐观情绪作为结束(尾声)——这就是作者所期求的胜利！

第二乐章把前一乐章悲戚的情绪深化到悲剧性的程度。这一乐章时常被称为“挽悼瓦格纳的颂歌”，据说布鲁克纳写作这段音乐时好象已经预感到瓦格纳去世的消息，他在给朋友的信上曾经写道：“有一次我回家时，心里非常愁闷，我想大师未必还能活很长时间，这时候我就产生了这个柔板乐章(Adagio)的构思。”这段“葬礼音乐”无比深刻地表现了悲悼的感情，其感人的力量并不下于贝多芬的《第三交响曲》和瓦格纳《众神的末日》中的葬礼进行曲。后来，布鲁克纳去世时，人们就用这段音乐送他下葬。

这一乐章以两个主题的对置为基础。第一主题长时间无边无际的进行，充满着宽广的呼吸，它的前半部由四个次中音大号，即一般所谓“瓦格纳大号”奏出。布鲁克纳的乐队基本上是管风琴式的配器效果，很少用到色彩性乐器，只是在他最后的三部交响曲的第二乐章中，由于加用四个次中音大号，才在这一点上迹近瓦格纳：

例501 Sehr feierlich und sehr langsam



主题的前半部，因次中音大号的深沉、崇高而超然的音色，显得更为严峻肃穆，而弦乐器组接奏后半部分时，则在浑厚的低音区强调其每一个和弦。这支旋律在扩展、在滋长，其间出现过一些类似衬腔的朗诵调，而乐队则突然爆发出痛苦和绝望的叫喊而形成高潮。但充满诚挚、温暖、平和而安宁的第二主题立即出现——这是明朗朴实的抒情诗，先前的愁绪淡薄了，现在是三拍子慢速度的圆舞曲式的进行，小提琴富有表情的音乐把人们带入幻想的世界中去：

例502



这里，也象贝多芬《第九交响曲》中的慢板乐章那样，两个主题进一步不停顿地轮番发展着：第一主题的音调变化尤其多样，它有时是痛苦，有时是慰藉，有时则是热切的期望。后来它掀起巨大的浪潮汹涌向前，力度不断在增涨，最后进入高潮——严峻、悲悼而阴暗的小调，如今变成光耀夺目的大调，管乐器的胜利合唱，小提琴的喧闹音型，……一切都陷于令人心迷神醉的境地，作者的意识好象为欢乐的幻象所唤醒，内心欢腾不已。但是最后这些感人的幻象都消失了，又是悲伤、哀悼、听天由命，第一主题最后一次浮现出来，并在大调的安

详平静的音响中结束。

第三乐章——诙谐曲，速度很快，留有民间舞曲和舒柏特式的连德勒舞曲影响的痕迹。基本主题在弦乐器一连串跳跃的固定音型伴奏下，前半句由小号奏出，象英雄性的召唤一般，后半部分粗线条的奔放乐句，则由单簧管和小提琴接奏：



在这第一大段落中，满是简单明了的旋律型，简短的号声呼应，热情激昂的舞蹈旋风，轻扬飘荡的插句，以及在高潮中出现的狂暴激情。中段安宁闲逸，同前后两段形成鲜明的对比。这里是风俗性的生活场面，有点接近摇篮曲的特性，有时也带有悲歌的色彩。中段的主题是一个温暖的歌唱性旋律，由小提琴奏出：



这个主题不时同木管乐器上的一些明朗的乐句轮番呈现，一切显得纯洁明净，生趣盎然。最后，音乐重复第一大段的全部素材，又回到开头那热情激昂的舞蹈旋风中去。

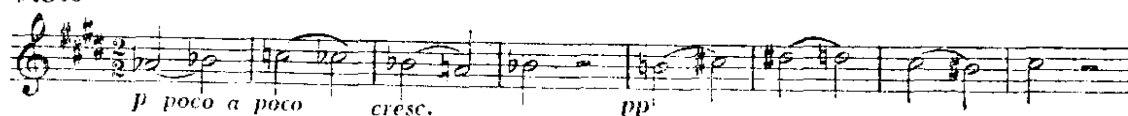
最后乐章是整部作品的思想情绪的结论，它的构思比较复杂，有时象快速度的威武进行曲，有时又象隆重的行列，但从戏剧性的紧张程度上说，它比前面几个乐章逊色一些。乐章用奏鸣曲形式写成，音乐直接从第一主题开始——这是一支快速度的英雄性进行曲，音调象第一乐章的基本主题，不过它的旋律轻盈、奋发而有力，由第一小提琴奏出，而第二小提琴以及随后进入的中提琴则在明亮、清脆的高音区以其沸腾般的颤音为之伴奏：

例505



第二主题是一首刚毅的圣咏旋律，在低音弦乐器均匀拨奏的步调背景上，小提琴奏出的这个主题在这里听起来也有进行曲的意味，是一种行列的图象：

例506



安宁的进行给突然闯入的一些坚实有力的形象所打断，这里出现的是结尾段的主题，它源出自乐章的第一主题，但变化到难以辨认的程度，它那有力的命令式音调震撼了整个乐队（齐奏）：

例507



这些形象后来在一系列插段中相互交织在一起，在发展部开始时，平静的情绪占上风，木管乐器的明朗、纯净的音响同铜管乐器上庄重的圣咏轮番交替，进行曲不断在积蓄力量，然后结尾段主题那炽热的音调重又沸腾起来。再现部是倒影式的，音乐的中心全都变换：起初由戏剧性的结尾段主题领头，随后的第二主题也有一定的紧张度，在此之后第一主题高扬的英雄性音调则充满了新的能量。这样的次序安排，使力量的发展更为集中和有目的性，音乐素材的反复、扩充、紧缩或者变形，都是为把情绪的氛围扩大到最巨大的规模，并导入宏伟的尾声，以便更加鲜明地表现音乐的中心思想。整个尾声是全曲的最高潮。在这里，终曲的第一主题同这部交响曲开头的主题

和谐地结合在一起，在乐队高声区中的一些清彻而欢跃的音响衬托下，铜管乐器奏出的英雄性主题，象是一支对生活、对人类幸福的辉煌赞歌。

第八交响曲

（C小调）

布鲁克纳一生中的最后十年，主要创作了规模宏伟的最后两部交响曲——《第八》和未完成的《第九交响曲》。他在1885年间开始构思《第八交响曲》，1886—1887年写出这部作品的初稿，1889—1890年再次修改完成，1892年在维也纳首次演出，获得很大的成功。这时候他已经患病在身，为了让作者亲自目睹演出盛况，亲身领受他所应得的荣誉，医生不得不勉强同意他出席这次盛会。《第八交响曲》是布鲁克纳一部篇幅最长的作品，演奏这部交响曲需用整个晚会的时间，由于作品构思之宏伟，他的信徒曾夸张地称它为“十九世纪音乐之冠”。

《第八交响曲》时常被认为是标题性的：有人因其内容深具戏剧性而称它为“悲剧”，有人从中看出浮士德的形象，也有人管它叫圣经上的“启示录”。主要是因为这部作品初演时曾有人为它公开编印文字说明，把作品的内容构思归结为：为人类文明和最高理想的斗争，并认为第一乐章描绘的是古希腊罗马的战士普罗米修斯的形象；在第二乐章中他沉溺于休息和欢乐；而在第三乐章中，他的形象可以代表神明；最后乐章则说明普罗米修斯为人类顺利完成了他的斗争。但是布鲁克纳对所有类此的解释都感到十分诧异，为此，他在第二乐章诙谐曲的总谱上写下了一个开玩笑的题称——“德国的米歇尔”，即一个心地善良、但呆头呆脑的德国农民的形象。这一来当然等于给那些解释者出了一道难题。应该说，《第八交响曲》也同他的其它作品一样，基本上是没有文学情节的，如果要谈内容，也只能是一些总的特征，比如说，它特别深刻，有严肃的哲学意味，又富于心理描写等。这部作品的宏伟而深刻的构思，要求相应地扩大一些表现手法，在乐队编配方面采用了三管编制，同时还补充了四个法国号和四个

次中音大号(轮流使用)以及钹、三角铁和三个竖琴——象竖琴这样的色彩性乐器，布鲁克纳只是在这里使用过这么一次。

第一乐章的音乐一开始就把听者带进严肃而意味深长的气氛中来——在小提琴轻微的颤音和法国号宛如从远处传来的嗡嗡响声中，从低音弦乐器的深处滋生出乐章的基本主题来：

例508



主题带有阴暗和不安的色彩，它的和声不稳定，情绪含糊难辨，好象是恼人的问句。但是，它在反复陈述中却一直在积蓄力量，最后由全乐队奏出时，效果富丽堂皇，充满戏剧性激情。这里塑造的是一个巨人的形象，或者说宇宙的主宰、史诗的人物、民间传说的勇士，音乐所表达的宏伟力量，都是由此而来的。不过，这强大的热情还未及完全吐露，孤独心灵的叹息音调已经接踵而来，它说明作品的主人公，同时也具有浪漫主义者所固有的那种不满和怀疑的性格特点，他确实就是十九世纪的一个典型人物，即作者同时代人的写照。

乐章的第二主题同前一主题形成对比，这是小提琴富于表情的宽广咏唱，随后由木管乐器和铜管乐器接奏：

例509



这首起先相当自制的抒情诗，以其激越的音调进行，曾经达到毅然而悲壮的程度，从而相当接近于英雄性的第一主题。但是，这里也象第一主题那样，欢乐的感情并没有露头，旋律就低沉下去并消融在悲戚的叹息之中。然后，在弦乐器拨弦奏出的豪放的步调背景上，法国号与木管乐器以呼应的方式带出结尾段的主题，它不安定地翻腾着，常常带有恳求的音调和愤怒的呼喊，最后，它转入英雄气概的大

调形成了高潮。在整个呈示部的陈述中，现在是最稳定的一刻，是对那些恼人的疑问、犹豫的激情和不安心灵的正面回答，同时也是第一次用肯定和确信的语气来论证起先的论题。

发展部特别简短。这里先是深刻集中的凝思——次中音大号的庄严而有力的合唱，木管乐器在高音区闪现的光辉乐句，中提琴和大提琴在当中拨弦的铿锵音响，综合组成了关于宇宙的宏伟而鲜艳的景象。但是哲学式深刻静观的这一刻，只是在即将来临的事件前的一个短暂休息。一股强大的力量又以史诗般的规模很快在不断聚积着，铜管乐器四散的号声汇合成为一个统一的整体，它怀着胜利的激情，宽广而昂扬地奏出乐章的基本主题，这是乐章总高潮，是确定人的力量、意志和理性的胜利时刻。从结构上看，正是发展部和它几乎不留痕迹地转入再现部之间的一次潮峰。在长号和小号辉煌的合奏之后，突然又出现了转折——长笛的叹息音调孤独无援地悬挂在半空中，从远处还可以听到定音鼓柔弱的隆隆声，好象疾驰风暴的回响。在弦乐器的低声部，主题的断片悲伤而无可奈何地垂下。

再现部是乐章中最具戏剧性的一段，尖锐的斗争一刻也没有停止过，这一史诗的紧张情节从一个高潮推向另一个高潮，作品的主人公自始至终保持着他那严峻而刚勇的形貌，只是到最后一刻，才在执拗的命运面前变成完全无能为力——这里斗争的结局暂时是悲剧性的。

第二乐章和第三乐章的习惯次序，在这部交响曲中是颠倒的，这在布鲁克纳的交响曲中也不常见。这里的第二乐章——诙谐曲，把听者从第一乐章的戏剧性冲突中引开，使人们在哲学般深刻的慢板乐章前有一刻歇息的机会。同第一乐章的悲剧概念相适应，诙谐曲的特点也有所变更，作者赋予这一乐章一种新的色彩——其中虚构的幻想形象同民间有点粗野的幽默奇妙地结合在一起。小提琴轻柔的颤音，象勉强才感觉得到的微风吹拂那样，轻盈地在浮游飘荡，它那奇幻的色彩，把人们引到日耳曼神话中关于大自然的小精灵欢舞的神幻世界，或者说引到梦幻般的世界中去。但是随着这个幻想的形象，同时存在着完全是现实生活中的沸腾的鲜明景象：有些笨拙、

呆板但十分奋激的跺脚声，令人想起了作者所说的那个“德国的米歇尔”的形象，这个强壮结实的农民具有超群的力量，又是那样乐观和自信：

例510


随后是晶莹的幻景同民间节日那具有鲜明风俗性画面的交相更替，其中节日的欢乐有时达到狂暴的境地。乐章的中段同前后的音乐形成对比，这里，占主导地位的是真挚、明朗的抒情诗般的情绪——小提琴奏出的一支热忱而诚恳的旋律，在其它弦乐器拨弦伴奏之下，好象朴实无华的民歌那样传送远方：

例511


在这一短暂的穿插后，音乐很快地又回复到先前那样奇幻的景象，并以欢乐的民间节日场面作为结束。

布鲁克纳的慢板乐章，在他的交响曲中，特别是他的最后三部交响曲中，往往起着很大的作用，成为作品的中心，其内容象哲学般深刻、集中而热忱，在贝多芬之后，很少有可以同它相比拟的。《第八交响曲》的慢板乐章，其篇幅长达三百多小节，大大超过它的第一乐章，这在他的作品中却是常可遇到的。在这卓越的乐章中，揭示的又是另一个世界——巨大的热情、人道主义、对智慧与善的渴望和追求。乐章开始时，弦乐器组奏出的庄严、谧静的和弦，在矫健的节奏中摆动，好象生动的呼吸一般。而在这一背景上，第一小提琴奏出的基本主题自由自在、从容不迫地进行着，好象民间叙事诗人慢条斯理地讲述他的故事似的。这个主题灵活、柔顺，酷似人的语言，它那凝神集中的形貌，使这一乐章具有比其它各乐章更为突出的史诗基调：

例512



这一主题的外表看来相当自制而保持均衡，但它却具有强大的内在毅力，好象一只弹簧那样，暂时被强制卷缩着，而它却可以随时伸展开来。这一主题的进行分解为一些富有表情的乐句，平静的叙述音调常常同动人的呼喊相交替；怀有巨大的热情但深深地隐藏起来，又被抑制又渴望行动——就这样，这两个相反的素质的结合，确定了这一主题的特点和发展。音乐一开始，从平静的进行中曾经加强过紧张度，相当有力地掀起过一次小高潮，但随即返回它原先的出发点上。主题发展的下一阶段，从拘谨不安地低声吟唱的圣咏开始，在竖琴明净的琶音伴奏下，在小提琴的高音区露出了它那晶莹的笑脸。关于这个主题，布鲁克纳曾说过："我在这里凝视着一个小女孩的眼睛"，他指的是他一位当律师的老朋友的女儿，她每天为布鲁克纳送花。

第二主题由大提琴奏出，这是乐章情绪内容的更直接、更鲜明的表达，它充分揭示了作品主人公的精神世界之崇高和美：

例513



上述这一精神世界的揭示又是多方面的：有时他是一位诗人，注意倾听大自然的声响，十分了解它那总是变化万千的新而又新的生活(木管乐器的田园诗乐句)；有时他变成严肃而凝神的哲学家，准备去解决一系列复杂的生活问题（次中音大号合奏的严肃的史诗音调)。而在这一场角逐中，诗人的形象占了上风，欢乐的感情取得优势。乐章的曲式结构接近于复三段体形式，如果用图式表示，可以写

成“ABABA＋尾声”。因此，接着便是两个主题朝着一个总的目标各自轮番交替发展：第一主题潜藏的那些丰富的能量逐渐得到发挥，抑制它的桎梏打开了，迸发出自由的热情，并在欢乐的光明赞歌中增添了精神的力量；第二主题也同第一主题的形象氛围接近起来。克服掉悲剧性的惶惑和不安，作品的主人公在斗争中得到锻炼，坚强起来，找到了正确解决生活中经常纷扰的办法。胜利的欢乐在光辉夺目的英雄性高潮中得到巩固，善的力量获得了胜利。最后，叙事诗人的形象重又出现，好象论证了讲故事人的判断之明哲和正确似的。整个尾声音响柔和、清新，充满了安然、平静的情绪——这是以生活体验的重大代价换得的。

这部交响曲的乐观思想只是在最后乐章才得到最终肯定。终曲开始时，立即呈现出紧张的斗争状态。弦乐器明快的节奏，象跳跃一样急促的速度，铜管乐器宽广的英雄性进行曲，主题的精炼、决然而鲜明的音调——第一主题的所有这些特点，都显示出威武的力量和准备斗争的决心：

例514



这支旋律的进行很象战斗前的“阅兵式”，它连续掀起了三次强大的巨流，然后便退避一旁。第二主题同前一主题形成出奇的对比——这是法国号和弦乐器舒缓流畅地奏出的一支旋律，具有圣咏的气质，它不时为一些意味深长的休止符分隔开来：

例515



这支旋律象一个人的诉述，他力图弄清楚过去和将来所发生的事件。严肃而沉思般的情调，随着音乐的发展逐渐明朗化，主题的陈

述也越来越诚恳感人。但是，行进的行列步步走近，这是单簧管、大管同弦乐器组一齐奏出的结尾段主题，象一支严峻的禁欲派歌曲，它那严整的步调，简朴而生硬的音调，再现了勇敢倔强地投入战斗的形象：



这结尾段主题的揭示是多方面的，战斗的行军歌曲时而转换为庄严的颂歌，时而是铜管乐器欢乐进行曲的胜利欢呼。音乐的进行不间断地直接转入发展部。在这里，有一个美妙的插段：乐队中各组乐器轮番奏出的乐句在生动地对答着，其进行优美而富有表情，且极为宏伟。但这插段只是进入一个新风暴前的小间奏，整个发展部都是激烈的斗争和积蓄力量的间歇的交替。只是在再现部才形成决定性的高潮——所有的主题全都变样，改用概括性的粗犷笔法来陈述，刚毅的英勇精神、贝多芬式强有力的节奏、急速的进行，在其中起主导作用。不过，整部交响曲的结论还在后面——尾声中。这里，在最后一次高涨的浪潮前，有一小段时间重又陷入悲剧性的沉思，但这却更好地衬托出尾声明朗、乐观的特性。现在，这首民间史诗的主人公——一位巨人的强大身躯，好象从昏暗中冲着太阳站立起来，整部交响曲所有四个乐章的主要主题，以其庞大的规模在辉煌的结局中响彻四方。大调的耀眼光辉使这庄严的时刻显得更加辉煌有力，在战胜恶的阴暗力量之后，狂热而欢乐地赞颂着人的英勇精神的胜利。

第 九 交 响 曲

(d 小调)

布鲁克纳在写出《第八交响曲》的那一年(1887)，已在进行他的另一部新交响曲——《第九交响曲》的构思，但是这部规模同样硕大

无朋的作品，实际上是从1891年春才开始创作的，这时，作者已经年事很高，身体又患重病，因此，这部作品的最后乐章终于未及完成，作者便与世长辞。据说，布鲁克纳辞世的那一天早晨，他还在病床上为最后乐章的一部分草稿写下最后几个音符；也有人说，他似乎预感到他的死期将至，因此遗言嘱咐人们将来演奏这部交响曲时，把他在八十年代创作的一部宗教作品“Te Deum”，用以代替作品的最后乐章；但是一般认为这个传说并不可信，而且这部交响曲的第三乐章——慢板，篇幅是如此之长，内容又是如此之丰富，完全足以作为作品的结束，而不需要任何补充，所以，现在演奏这部交响曲，都只演奏原来的三个乐章，但就这样也已经需要近一个小时的时间了！

《第九交响曲》有时被称为“哥特式交响曲”，它集中概括了布鲁克纳创作中的一些最典型的特征：第一乐章复活了贝多芬英雄性斗争的概念，同作者自己的《第三交响曲》相呼应；慢板乐章充满着深刻的哲学含义，引用了作者的《第七》和《第八交响曲》中的一些主题，好象是想强调说明这就是他多年来对生与死的思考所下的结论。至于诙谐曲乐章，同前面几部交响曲相比较，则有很多新的东西，这里没有先前那种朴素的力量和农村舞曲的形象，而是混杂着梅菲斯托费尔式的怪诞和讽刺。作品的语言复杂化了，某些音调与和声较为费解。乐队的规模同前一交响曲一样，也用三管编制，铜管乐器组加用四个“瓦格纳大号”，但是竖琴和其它色彩性乐器就略去不用了。

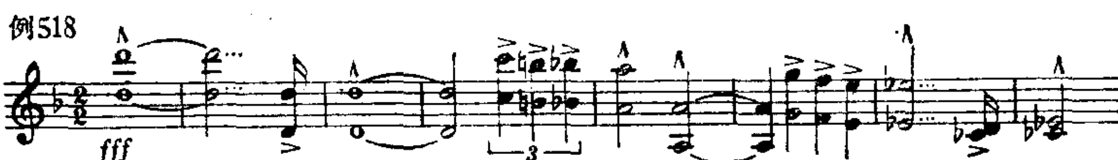
布鲁克纳一反惯例，没有为这部交响曲的第一乐章标明速度，而代之以说明内容的“庄严、神秘”的字样(Feierlich, Misterioso)。音乐开始时，从寂静中传出了轻微的法国号声，好象是来自宇宙的神秘深处的一种庄严的轻声呼唤。小号和定音鼓以简短的音型象回声一样同它频繁地应答，就这样从积聚的力量中生长出宏伟的号角合奏式的基本主题来：

例517



同以前的交响曲相比较，在这里起主导作用的是阴暗的悲剧性情绪，似乎也可以这样说，布鲁克纳好象感觉到他已经站在死神门外了。音乐内在的紧张度逐渐地步步增涨着，小提琴激越的热潮，代替了法国号的庄严音响，掀起了一个新的浪潮，它结合着木管乐器和随后的铜管乐器的呼喊，急不可待地向前发展开去，最后形成全乐队猛烈的冲击。这里汇合的这个新主题，或者说基本主题的第二支旋律，是乐章充满深刻哲学意味的中心论题：可以比拟命运的冲击，或者更确切地说，象征着同命运相对抗的人的意志力：

例518



第二主题是抒情性的，它同前者形成强有力的对比——这是在第二小提琴摇晃不定的伴奏中，第一小提琴轻轻咏唱的一支温存旋律，它轻盈、透明，如同美丽的幻想：

例519



这个主题在它本身的发展过程中为数量众多的衬腔所丰富，它兴冲冲地一古脑儿向前，但因其调性色彩的不断转换，又象幻景一样难以捉摸。音乐的形象逐渐地具有比较现实的内容，成为怀有怡然自得的抒情吐露，但这热情又混杂有泛神论的色彩，好象一个人在春日更新的大自然中放开胸怀尽情呼吸一样。不过，这个美丽的理想是可望而不可及的，迷人的幻象又消失了，重又传来神秘的声响，笼罩着暮色，类似宗教行列的进行临近了——这是结尾段的主题，属于布鲁克纳笔下典型的禁欲主义者的严峻形象，弦乐器和木管乐器的衬

腔，特别是法国号穿插进来的号角合奏，使它同乐章的基本主题更相接近：

例520



逐渐增强的均匀步调和威武的咏唱，使这一主题增添了一种狂热的力量和倔强的性格，但这主题的进行到达一定的高峰之后便静息下来，重又呈现出安谧、静观的局面——大地又在暮色的笼罩下。在弦乐器严峻而沉闷的音响背景上，堆积着木管乐器的简短洗炼的动机，象闪电的亮光穿透乌云一般。很自然地使听者想起基本主题的号角声。大雷雨到来之前的那种不安的寂静，同闪电的炽热火焰相交替，这是自然力的傲然发作，铜管乐器满怀激情的合唱，使暂时深藏的精神力量高高扬起。整个发展部都在一步步解放这种昏然但很强健的力量。最后，在这力量揭示到达极限的同时，生活的戏剧性斗争也在加剧，并导至一次不安的转折。现实生活中那些哲学性的问题又浮现出来，而且带有断肠般的悲剧性色彩。乐章第一主题在再现部的高潮中就是这样。接下来，似乎就是对所发生的一切进行一次归纳和总结。透过回忆的迷雾，出现了第二主题的动人形象，一切都好象更逼真、更捉摸得着似的——但它忽而又消失了。现在是具有更狂暴的戏剧性的一次新爆发，这时呈现的结尾段主题标志着悲剧性的最终转变。铜管乐器的圣咏旋律，以绝然无望的心情证实了内心的这一惨剧。不过，布鲁克纳依然确信结局不应该是悲观的，他在尾声中聚集起一切力量以备决定性的最后一战，准备迎接新战斗的主人公以巨人般的力量挺起身来。在生与死的殊死搏斗中应该赢得胜利！

第二乐章——诙谐曲，在布鲁克纳的交响曲创作中也不同寻常，这很可能是这位身患死症的作曲家一场恶梦的特殊体现。乐章开始时，作者便大胆地使用一些极不协和的和声、弦乐器拨奏的轻快而透明的音响，把听者引入幻想的世界：

例521



这个第一主题好象梅菲斯托费尔的忸怩作态，伴以魔鬼的讪笑和怪态的扮相，而在它周围则是那些小精灵和幻影的粗野轮舞。这个主题时而虚无缥缈和欢快地回荡着，时而又显得狂吼怒啸，撞击作响，充满着猛烈的嘲讽。只是由于不时有一些强暴的巨流闯入进来，才使我们重又看到先前那属于尘世的布鲁克纳。第二主题由双簧管奏出，这是一支明朗、温柔的抒情旋律，它再现了奥地利农村、舞蹈和风景画等形象：

例522



中段十分迷人，更接近于民间音乐。在这里也有两个不同的形象——布鲁克纳真是毫不吝惜地贡献出他所创作的旋律珍品。一对对千媚百态的舞伴在轻快地跳舞，优美的动作，温柔的幽默，用重音变换表示的屈膝行礼：这是中段的第一个形象。

例523



中段的第二主题出奇地温暖而感人，它的旋律由小提琴奏出，象坦然的自白或怨诉：

例524



快速度的舞蹈同这样的独白轮番交替，其中清明静谧的梦幻般的瞬间，使人想起布鲁克纳先前写出的诙谐曲中段的音乐。乐章最后重又转回到开头那种怪诞的氛围中来。

第三乐章——慢板异常优美，其中严肃的凝神和哲学的沉思，反映出明朗的心境和庄重的宁静，集中说明了作者对命运的顺受态度。第一主题好象包含着永恒的生活问题，它最初的音调大胆而曲折，表现出巴赫式的激情、深刻的隽智和对理解那些无法解决的问题的愿望。这个主题旋律由小提琴奏出时，每一个音都极清楚明晰，好象故意强调这一主题的重要性及其含义广泛似的：



主题陈述后，可以听到从朦胧中产生的一个旋律答句，起初它颤颤惊惊、音调低抑，但当它一直升上高处，便发展成一支堂皇富丽的欢乐歌曲。不过这次爆发又遇到了阻挠：在增涨中的音响力度硬是又给抑制住了。次中音大号庄严地咏唱着悠缓的圣咏旋律，而在它之上高高地闪现着宛转变化的光点（小提琴谧静的颤音）。这一切又好象一个人陷于沉思，留心省察自己内心的隐秘似的。这时，传出了第二主题——这是小提琴的一支宽广而流畅的旋律，同木管乐器透明的纹饰紧相呼应，它的进行精致孱弱，象水晶一般纯净，但带有淡淡的愁绪，使人感到一种纯洁而美丽的柔情：



在这个主题的陈述过程中，铜管乐器的合奏重又插入进来，含有庄严的叙事色彩。接下是两个主题的变化和发展：起先哲学式的抒

情诗又再现了，深藏的强大热情现在揭示出来了，尽管外表还是有所抑制。开头的那个论题执拗地反复着，它在铜管乐器和木管乐器间轮番交替，有时充满紧张的戏剧性和悲壮的情绪，有时又是意志力的表现。弦乐器的乐句猝然下降，紧张气氛加强了。但在高潮中，紧张的情绪突然用欢愉的钟声加以解决。这时出现第二主题的一个新变形，它在弦乐器拨奏的均匀步调背景上，为环绕着它的一些鲜明的衬腔所丰富——这一切也给人一种生机勃勃的感觉。这个主题逐渐强固和健壮起来，达到了空前的发展规模。然后，它同第一主题结为一体，力图达成全曲最后一个巨大的高潮，看来，这位诗人的整个身心都溶化在这心迷神醉的状态中了！在兴高采烈的高潮之后，情绪又出现了逆转：音响显著低落，变成安宁而平静，这就是作者所说的“同生活告别”、“同世界告别”——布鲁克纳把他的《d小调弥撒乐》中的一段明朗的圣咏旋律，放在这里由木管乐器奏出，而这段圣咏，在他的《第三交响曲》第一乐章结尾段主题中也曾经使用过。最后，在完全平静的气氛中，好象透过梦幻般的迷雾，次中音大号以其气度高雅的音色奏出《第八交响曲》慢板乐章的壮美主题和《第七交响曲》开头的乐句，一切都仿佛充满着十分安然而坚定的信念：生活并没有白白过去，要永远为善、为人类、为艺术服务。

约翰·施特劳斯

(Johann Strauss 1825—1899)



奥地利作曲家、小提琴家兼指挥家约翰·施特劳斯，在1825年10月25日生于维也纳一个音乐家的家庭里。父亲老约翰·施特劳斯是维也纳舞蹈音乐作曲家之一，他自己组织乐队，在国内外宫廷舞会、公园演奏，颇负盛名。老约翰原想培养自己的儿子当银行职员，但小约翰却违背了父亲的意愿，跟父亲的乐队队长学小提琴，又跟一位捷克作曲家学作曲，立志象他父亲那样以音乐为职业。1844年，十九岁的约翰·施特劳斯已经带着一支由十五个人组成的乐队，当众表演他自己的作品，同他父亲的乐队分庭抗礼了。1849年，老约翰去世后，小约翰便负责领导他父亲的乐队，自此，他不断地创作乐曲，拉小提琴以指挥自己的乐队，接受国内外无数次的定期邀聘到处巡回演出。1855—1865年和1869—1872年，约翰·施特劳斯定期带领乐队到俄罗斯举行夏季音乐会演出；1867年，巴黎举办万国博览会时，他曾受到当时在巴黎的一些著名文学艺术家，包括福楼拜、托玛、戈蒂叶、小仲马和屠格涅夫等人的热诚欢迎；但是他演出活动的最高潮，却是1872年到美国的访问，据说他在波士顿指挥十四场音乐会演出，音乐会在特地建造的大厦举行，可以容纳十万个听众，而演奏者竟有二万人之多，为此，安排了一百名指挥给他当助手，盛况确实可谓空前。约翰·施特劳斯的一生

完全在创作和演出中度过，他的指挥和演奏光彩焕发，能使听众为之心旷神怡；他的作品也赢得了许多作曲家如柏辽兹、李斯特、勃拉姆斯、封·彪罗和瓦格纳的高度评价，封·彪罗曾称他为“绝妙的魔术家”，并说“他亲自指挥演奏自己的作品，使我获得了前所未有的音乐享受”。约翰·施特劳斯在1899年6月3日在维也纳逝世，时年七十四岁。

约翰·施特劳斯的作品总共有五百首左右，主要是一些生活舞蹈性音乐，包括圆舞曲、波尔卡舞曲、进行曲以及一些轻歌剧等。他创作的核心是圆舞曲，他创造典型的“维也纳圆舞曲”这一范型，使它具有真正艺术性的特点，从而完成了这种源自连德勒舞曲的奥地利民间舞蹈曲体的深化和发展过程。施特劳斯的优秀圆舞曲以民间舞曲的节奏和其它表现手法为依据，具有深刻的民间色彩，它的形象鲜明朴实、旋律丰富，音乐语言真挚而自然，所有这些美质使他的作品得以在最广泛的听众中普遍流传。但是，他那数量众多的圆舞曲并不具有同等的艺术价值。他曾戏言他笔下的旋律就象龙头里的水那样滔滔不绝地流出，但其中不少作品却是草率写成的，它迎合了一部分落后听众的艺术趣味，也有很浓厚的商业气味。他具有代表性的圆舞曲，包括《蓝色的多瑙河》、《艺术家的生涯》、《维也纳森林的故事》、《美酒、爱情和歌曲》、《春之声》和《皇帝》等，都是在他婚后创作上的成熟和鼎盛时期写出的。

在六十年代奥芬巴赫的轻歌剧在巴黎和维也纳上演成功的影响下，特别是在1872年访美演出后，约翰·施特劳斯似乎明显看出轻音乐和舞蹈音乐的局限性，于是他转而在轻歌剧创作方面下功夫——从1870年起将近三十年期间，他写出了十六部轻歌剧、一部歌剧和一部芭蕾舞剧。但是由于他的这类作品并没有反映现代资产阶级社会的深刻而尖锐的社会矛盾，没有象奥芬巴赫那样把握住轻歌剧的讽刺性特征，一般地说，他的轻歌剧创作虽然是继奥芬巴赫后出现的新成就，但没有达到前者的水平。约翰·施特劳斯的最著名的轻歌剧是《蝙蝠》、《茨冈男爵》和《威尼斯之夜》。

约翰·施特劳斯漫长的一生经历着一系列重要的历史事件，他

出生在梅特涅反动统治的奥地利，而当他逝世的那一年，奥匈帝国的末日也将来到了。1848 年的欧洲革命曾经鼓起过约翰·施特劳斯的真挚热情，他写过《自由之歌》、《街垒之歌》、《革命进行曲》、《大学生进行曲》和《布隆民族近卫军进行曲》等，指挥过《马赛曲》的演出，据说，在这期间，他在国内外演出时总是穿着维也纳公民近卫军的乐队长制服，受到人民群众的爱戴。但是当革命失败后，特别是在七十年代随着奥地利工人运动的蓬勃发展，在奥地利的确也发生过许多轰轰烈烈的斗争事件，而在这个时候，约翰·施特劳斯的音乐却引人撇开生活的苦难，使人忘怀一切，这并不符合时代的潮流。然而，他毕竟是一位出色的旋律作家，他的音乐保存了奥地利民间音乐的朝气、魅力和芳香，同时又兼备维也纳城市音乐的强烈感情，真实地反映出奥地利自然景色的美，他的优秀圆舞曲旋律在奥地利家喻户晓，在世界音乐舞台也是常可听到的。

《蓝色的多瑙河》圆舞曲

（作品第 314 号）

约翰·施特劳斯的优秀圆舞曲，都可以称为舞蹈的诗篇。他也象那些创作舞蹈音乐的先辈那样，不大关心自己作品的题称，因此，很多舞蹈音乐作品，包括他的大部分舞曲在内，很难找出作品的标题同音乐内容的联系。但是，他也有一些作品，音乐的形象鲜明、突出，在听者的意识中却完全可以唤起同确定的标题相吻合的想象，《蓝色的多瑙河》和《维也纳森林的故事》就是这样。

《蓝色的多瑙河》圆舞曲，是他应维也纳一个男声合唱团的约请而写的。由于当时维也纳这个合唱团的演出曲目都很简陋和单调，几乎全是一些民歌和最简单的歌曲改编曲，因此合唱团新来的指挥赫贝克(J. F. Herbeck, 1831—1877)，也就是发现舒柏特的《未完成》交响曲的那位音乐活动家，为了活跃和丰富合唱团的演出曲目，特地要求约翰·施特劳斯为他们创作一首圆舞曲，让他们去填词并演出。但是，象这样的约请，对他说来，却是够特别的，因为他还没有创作合唱曲的经验，只是在赫贝克的坚持要求之下才允诺下来。这

首作品的第一支旋律，据说是在作者偶然想到的关于多瑙河一些古老诗句的启发之下写出的，接着，其它的旋律也就从他笔下源源而来了。可惜，赫贝克的一位朋友为这首作品配上的歌词实在太粗俗和简陋，而且，在1866年奥地利在普奥战争中吃败仗的时刻，这首作品的歌词却呼唤人们寻欢作乐，显得十分不合时宜，因此，这首作品第一次演出时，听众的反应十分冷淡，很快地便从音乐舞台上消声匿迹了。但是下一年，在巴黎万国博览会上，在那些豪华的节日演出竞放异采的日子里，《蓝色的多瑙河》圆舞曲在这里再次演出时，当其中的第一段旋律刚刚奏完，音乐便被听众热烈的掌声所淹没了。第二天，法国诗人巴比叶(Barbier, 1805—1882)又用法文为这首圆舞曲填写新的歌词——显然比前要完美得多。自此，《蓝色的多瑙河》象长上翅膀一样到处风行，当时一般乐谱只发行五千至一万册，但《蓝色的多瑙河》一曲一下子便激增到十万册还远远不能满足要求。时至今日，这首乐曲依然是音乐舞台、特别是夏季音乐会的常演曲目，不过，一般说来，这首作品的器乐曲要比它的合唱曲更为常见。

约翰·施特劳斯的圆舞曲创作，沿用奥地利舞蹈音乐作曲家兰纳(J. Lanner, 1801—1843)和老约翰·施特劳斯所创立的形式，它的结构一般是先有一段引子，然后顺序出现五首在一定程度上构成对比的圆舞曲，其中第五首基本上是第一首的变化和扩展再现，最后用一段相当扩展的尾声作为结束。《蓝色的多瑙河》一曲也是这样。上面说过，《蓝色的多瑙河》的音乐形象鲜明，而其造型因素在引子中尤为突出。这是一个“水波荡漾”的背景，小提琴的颤音效果仿佛描绘河畔的晨曦和大自然从睡梦中苏醒似的，缓慢流动的河水则形成了乐曲的基本旋律：



在这一段具有瞑想气质的引子后，连续出现五首圆舞曲，它的进行正如多瑙河水一样，从宁静平稳到轩然大波，飞溅着浪花一般。这些圆舞曲各有其特点，好象在描绘多瑙河流经地区两岸的美丽景色，有时可以看到峭壁上的雄伟古城；有时则出现了阿尔卑斯山麓农村姑娘的优美舞姿；这些舞曲时而如河上黎明那样绮丽清秀；时而又如怒涛击岸那般激越有力；时而象爱情的絮语那样优柔抚媚；时而又似疾飞舞步那样轻盈飘逸：

例528



这五首连续涌现的圆舞曲，都是用二部曲式或三部曲式写成的，每一首圆舞曲如上例所示，除了各有一个基本主题外，还各另有一个副主题，在一个篇幅并不太长的作品中出现如此众多的旋律，这也说明了约翰·施特劳斯确是一位善于写作无穷尽旋律的作曲家，是一位名副其实的“圆舞曲之王”。此外，他使所有这些多样化和相互对比的旋律结合在一起，有时还使这些不同情绪的段落在过渡中保持有机联系的前提下，出人不意地突然转换，形成了特别强烈的效果——这样，既保留了奥地利乡村舞曲的民族特点，又掺合了维也纳城市音乐的浪漫主义新特征。特别值得注意的是这首作品的结构宏伟的尾声——约翰·施特劳斯大胆地引进了一些新的主题素材，而

且还让前面各段圆舞曲中的旋律以新的面貌出现。这段尾声，最能令人感到它是出自一位有经验的管弦乐作曲家的手笔，无怪乎当这首作品在第一次演出遭到冷遇的情况下，他还兴致勃勃地对他的弟弟说，他对这首作品虽然并不抱有奢望，但尾声是成功的。

《维也纳森林的故事》圆舞曲

(作品第325号)

约翰·施特劳斯的《维也纳森林的故事》是与《蓝色的多瑙河》在同一时期创作的另一首名作，它以维也纳四郊美丽如画的景色和芳香而征服听者。

这首圆舞曲的结构同《蓝色的多瑙河》一样，它也有一段描写性的长引子，而它那规模宏大的尾声以及其中相继呈示的五首圆舞曲，则使乐曲犹如一首真正的交响诗篇。乐曲开始时，法国号的五度持续音显然是在模仿民间乐器——风笛，而单簧管的流畅旋律又好象牧笛的吹奏，这样寥寥数笔就已把作品的背景——维也纳的大森林描绘出来。随后全乐队不断重复一种舞蹈的节奏型（即后面第五首圆舞曲的基本节奏的先现），逐渐掀起一阵音乐的浪潮，接着大提琴便带出南奥地利的一个民间旋律片段，人们已经成双结对在树荫底下摆出了美酒，准备宴饮欢舞了。之后，刚才在大提琴上先现的一段旋律，现在由一种叫做齐特（zither）的奥地利提罗尔山区的民间多弦乐器独奏奏出：

例529



齐特的外形同现在的吉他有点近似，但它的琴弦要多得多，使用这种特殊的音色，的确可以加强音乐的民间色彩和再现农村的生活场面，但由于这种古老的民间乐器不易找到，现在演奏这首乐曲时多半都把这一声部删掉。乐曲中的五支圆舞曲，可以说一个比一个更迷人，到处充满着温柔的抒情诗和蓬勃的朝气。

例530

1.

2.

3.

4.

5.

乐曲的尾声也相当扩展，前面的第四、第一和第二首圆舞曲都在这里变化或部分再现，协力构成乐曲的高潮，最后再以齐特的一段独奏作为全曲的结束。约翰·施特劳斯的《维也纳森林的故事》中的音乐，象春日的阳光那样明媚和温暖，是对青春和爱情的热情赞颂，它的魅力几乎是经久不衰的。

勃 拉 姆 斯

(Johannes Brahms 1833—1897)



德国作曲家约翰奈斯·勃拉姆斯在1833年5月7日生于汉堡一个职业乐师家庭里。他童年生活十分贫困，才十三岁便在酒店里为舞会弹伴奏，在剧院帮助父亲演奏，与此同时，为了多得报酬，还写了不少沙龙音乐作品，包括各种舞曲、进行曲和管弦乐改编曲等。十五岁起他开始过着以音乐为职业的独立生活，他的钢琴演奏逐渐获得听者的赏识，同时还不断创作出更多的作品来。1848年欧洲革命失败后，有一些参加过革命的进步知识分子来到汉堡，他结识了匈牙利流亡的小提琴家爱德华·列明尼，从中接触到当时的革命思想，并得以熟悉匈牙利丰富的民间音乐。1853年，二十岁的勃拉姆斯同列明尼一起，在德国的许多城市旅行演出，在汉诺威、魏玛和杜塞尔多夫分别会见了匈牙利小提琴家约阿希姆、作曲家李斯特和德国作曲家舒曼。舒曼为此还打破了他多年来的沉默，用他最后一篇论文，热情推荐"这位出类拔萃的人物"，并预言有朝一日他如果写作管弦乐曲，一定会"展示出精神世界的更神奇的奥秘"。1858年，勃拉姆斯在迭特莫尔德城担任合唱指挥，接触到各个不同时代和风格的合唱作品，为他后来创作大型声乐作品，如《女中音狂想曲》和《德意志安魂曲》等打下牢固的基础。六十年代，他定居维也纳，把当时欧洲这个音乐中

心作为他的第二故乡。他在维也纳的最初几年，主要忙于一些音乐演奏活动，曾指挥过巴赫的《马太福音书耶稣受难乐》、莫扎特的《安魂曲》等作品的演出，后来才专心从事作曲。1897 年 4 月 3 日，他在维也纳逝世。

勃拉姆斯的创作，大体上可以划分这样几个时期。

1848—1860 年的早期创作，已经显露出他对德国民歌、北德叙事诗和祖国大自然的密切联系，其中包括钢琴奏鸣曲在内的那些狂飙式的作品，具有乐观、倔强、勇猛、有力等特点。六十年代他的思想和创作活动都有所转变：由于德国处于反动统治之下，普遍存在着彷徨的情绪；魏玛乐派同莱比锡乐派之间的激烈论战，他虽然从来没有参加，也不赞同打着他的旗号的那些崇拜者的做法，但所有这些都使他烦恼。这时，除了演出活动外，他悉心研究民歌，纯粹用室内乐、抒情歌曲和合唱曲来抒发他个人精神世界的种种感受。七十至八十年代，是他创作成熟和繁盛时期，俾斯麦德国的统一，使他意识到自己作为一个德国作曲家，条件是成熟了。于是他从隔离状态中走出来，投身到最能密切接触听众的交响乐创作中去。他的四部交响曲、《小提琴协奏曲》、《第二钢琴协奏曲》、《海顿主题变奏曲》和两首序曲等，都是在这一时期写成的。他在晚年（1889—1897）创作又显著衰退，重新回归自我的小天地，他的创作只限于一些经文歌和室内乐作品，他的作品不但形式缩小了，形象也狭窄了，反映出一种孤独和失望的哀诉情调。但是，勃拉姆斯尽管找不到出路，他还是没有失去对生命的价值的坚定信念，他的《单簧管五重奏》和著名的《德国民歌集》，便是最好的证明。

勃拉姆斯是在 1848 年革命失败后非常恶劣的条件下、在德国从资本主义过渡到帝国主义这个阶段中进行创作的，德国的分裂和社会的矛盾，也造成了音乐界的分裂，德国的文化出现了危机。他虽然并不十分理解德国政治斗争的意义，德国帝国主义的发展又使他的人道主义受到很大的伤害，但是出自对人类的善良信念和对德国人民的爱，他紧紧地依靠德国古典音乐大师——自巴赫、莫扎特、贝多芬到舒柏特和舒曼的传统，创作出足以同十九世纪末德国音乐中开

始出现的一些颓废现象相对抗的包罗万象的作品来，这就是他创作的主要历史功绩所在。在德国音乐史中，人们时常把勃拉姆斯同巴赫与贝多芬相提并论，把他们比作三个主要支柱、即根据巴赫(Bach)、贝多芬(Beethoven)和勃拉姆斯(Brahms)名姓的第一个字母总称为"三 B"，原因也在于此。

勃拉姆斯的作品的形象构成和音调基础，都是植根于德国民间音乐的。早在青年时代，他就开始收集、记录和改编民歌，把这工作当作莫大的愉快。他在自己的创作中，常常引用德国民歌平易、真切而温暖的音调，有意识地发展音乐的民族特点。在多民族聚居的维也纳，他也十分注意吸收奥地利、捷克，特别是匈牙利民间歌曲舞曲的精华，他改编的一些民间音乐小品，如《匈牙利舞曲》等，都十分通俗易懂，亲切动人。他对古典音乐传统和民间音乐都同样重视，对民间音乐的感情尤其深厚，他甚至把民歌当作他自己的理想。

勃拉姆斯的创作，当然也存在着矛盾。他运用古典的宏伟曲式，但内容常有主观主义的印迹，他的作品结构严谨、凝炼，但又带有学究气，这主要是因为他常常同社会潮流相隔绝所致。他一生很少有什么惊人的事迹，他平静的创作活动，为他赢得盛名和荣誉。

勃拉姆斯的交响曲

勃拉姆斯的交响曲虽然只有四部，但它对十九世纪下半叶德国交响音乐的发展却做出卓越的贡献。

七十年代初期，勃拉姆斯在给当时一位指挥的信上曾这样写道："我还没有写出过一部交响曲！你不想想看，当我还听得见象贝多芬这样的巨人的步伐声时，要从事这一方面的创作，可得有多大的勇气才行。"但是，就在这时候，年龄已经四十开外的勃拉姆斯却已开始专神贯注于他的《第一交响曲》的创作。当时，他已掌握了创作大型交响音乐作品的全部技巧，对自己所要创造的形象已经构思明确，他那独特的风格特征也已经形成。从《第一交响曲》开始，他在短短的

十年中，又相继写出三部交响曲、两首协奏曲和两首序曲，也就是说，作为一位管弦乐作曲家，他重要的优秀作品，都是在这一个阶段产生的。他的这些作品确实独具一格，具有自由的、即兴式的气质和丰富的形象，但这些浪漫主义的诗意感情，又同古典曲式结构的严格规律紧相结合着。他的交响曲的构思之宏伟和规模之庞大，同他的先辈有很密切的联系：他的音乐的戏剧性可说来自贝多芬，对民间歌曲、舞曲等体裁的兴趣显然效法于舒柏特，他个人热情的叙述音调，则使他更接近于舒曼。他继承贝多芬交响乐的传统，从深刻的人道主义和热烈的爱国主义不断汲取力量，着力表现时代的精神风貌和斗争生活，作品成为贝多芬之后西欧交响音乐的杰出典范。

如果同奥地利交响乐作曲家布鲁克纳相比较，布鲁克纳的九部交响曲好象都是从一个统一的结构派生出来的，而勃拉姆斯的四部交响曲却各有其不同的思想内容，各自形成一部独特的音乐戏剧：《第一交响曲》象史诗那般宏伟，可以看到贝多芬"从黑暗到光明"的构思的强烈影响；《第二交响曲》是风俗性的抒情诗；《第三交响曲》是一曲悲壮的颂歌；但它的戏剧性的终曲却以令人神迷心醉的平静作为结束；而《第四交响曲》的戏剧性发展则几乎达到古典悲剧的境界。这四部交响曲所使用的乐队编制，都比较稳定，用的是双管编制，但加用一只低音大管（《第二交响曲》除外），而在《第四交响曲》的第三乐章中才另加短笛和三角铁两样乐器。勃拉姆斯的交响曲写作，并不追求色彩和光辉的表现，但他的乐队写作格外精致而富有表情。

第一交响曲

（C小调 作品第68号）

《第一交响曲》从构思到最后完成，先后几近十五年的时间。早在1862年，勃拉姆斯已经写出这部交响曲的第一乐章（只是没有开头那段引子），同时还在进行后面几个乐章的构思。由于作者自我要求特别严格，担心自己无力完成这一艰重任务，于是，就此把这个工作搁置下来。一直到1874年他的管弦乐作品《海顿主题变奏曲》演

出成功后，他才又回过头来，用了两年的时间在1876年最后写成，同年十一月在卡尔施鲁厄首次演出，后又先后在曼海姆、维也纳和莱比锡由作者亲自指挥演出，但由于这部作品内容本身比较复杂，最初的几次演出，并没能获得正确的评价。

《第一交响曲》留有作者"狂飙时期"的一些印迹，象他的《第一钢琴协奏曲》那样情绪不稳定和充满内心的斗争。在勃拉姆斯的四部交响曲中，这部交响曲无论在思想构思、结构原则，或是在主题形象和风格等方面，都更接近于贝多芬的交响曲，它创造性地体现了克服障碍而赢得巨大欢乐的思想，无怪乎德国钢琴家兼指挥家封·彪罗曾经故意夸张地把他的这部作品称为"贝多芬的第十交响曲"，借此强调他对新浪漫乐派、即标题交响乐派创作经验的摒弃和对贝多芬传统的继承。但是，这部作品除了具备上述特点外，其中感情的紧张度在很多方面同浪漫乐派作曲家的观点还是有关联的。有人认为他构思这部交响曲时，仿佛看到拜伦的曼弗雷德的形象，因为他天才地体现了这个具有炽烈的热情和强大的意志，但内心慌乱不安、充满绝望的神伤这一矛盾形象；也有人把这部作品比作"浮士德"。总的说来，这部交响曲的第一乐章情绪的增涨和减退十分显著，它用一些主题的对比、交织和变化，以揭示这出戏剧的矛盾内容和深刻而多方面的内心体验；最后乐章可以明显感到贝多芬巨人般的步伐；至于中间两个乐章则更抒情、亲切、感人，同舒曼和舒柏特又较接近。当然，这部作品主要的还是属于勃拉姆斯自己的笔法：它是戏剧性的，但比较阴暗而集中；它的感情强烈，但又有所抑制；它的情绪发作猝然，但没有达到那种心醉神迷的程度。

第一乐章用传统的奏鸣曲形式写成，乐章开始时缓慢地展示的一段引子，确立了悲剧性的基调，实际上预示了整出戏剧的内容：定音鼓、低音大管和低音提琴均匀奏出的一系列八分音符，创造出一种阴暗而不祥的背景，这种效果曾有人把它比作贝多芬《第五交响曲》中的命运敲门声。而在这节奏背景上同时出现了两个反向进行的旋律，一个是小提琴和大提琴奏出的上行旋律，另一个是木管乐器和中提琴的下行乐句：

例531



这个上行旋律好象主导动机一样，它孕育出这一乐章的基本主题，并在整个乐章中起作用，而在这不太长的引子中，它根据整个戏剧构思的要求有时在高声部、有时在低声部、有时以复调的形貌出现。在这段引子中还出现过两个动机：第一个是宽广音程的跳越，这个音型后来在乐章中用来表现一种绝望的心情；第二个动机是弦乐器齐奏的和弦分解音型，好象是对美好未来的一点希望。总的说来，这段引子的色彩是凶兆、阴暗的，其中有叹息、呻吟和尖声叫喊的音调。而当引子渐渐平息后，情绪出现了转折，仿佛一出悲剧的宏伟序幕一揭开，剧情的发展就完全展露在听众面前。现在，呈示部的第一主题由第一小提琴领头奏出，这个由大小调交替组成的主题虽然比较简单，但它具有无比昂奋的热情和火一般的活力：

例532



这个主题的进行是不安定的、爆发性的，它的发展象万马奔腾那般有气势，象在叫啸和跳跃，又象在挑战、在鼓动、在命令那样，构筑起一个有血有肉的有机体来。不多久，情绪转趋和缓，戏剧性斗争的形象为第二主题所替代，出现了一个短暂的宁静的瞬间：

例533



双簧管奏出这个主题的温柔感人的旋律，象是轻轻的叹息，又象是对希望的一种探求，它很自然地又使人想到舒曼的《曼弗雷德》序

曲的形象。一转眼功夫，乐队刚要静息下来，中提琴立即拨弦奏出一个新的主题——它起初轻声地，但坚定而有力，而且立即重又燃起炽烈的火焰，音乐又沸腾起来了：

例534

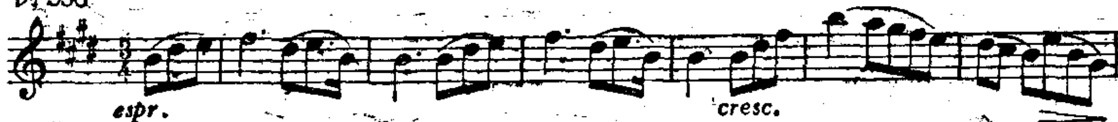


这是呈示部结尾段的主题，有点凶险的意味，它那简短有力的动机，使整个乐章的发展更加活跃。乐章的发展部非常紧凑。起初，引子中的动机又在这里出现，但显得有点呆滞，后来它改变了形貌，具有圣咏的气质。但是结尾段那个凶险的主题又闯进来了，在这里，通过一些对比性形象的相互对照，达到了力度的高潮，原先在乐章开始时奏出的那个类似“命运”的节奏型，这时又把法国号和小号结合进去，使这一高潮更有威势——同贝多芬《第五交响曲》的主要主题和《英雄》交响曲中的一个发展部的高潮有点相象。再现部的音乐大体上依序反复呈示部的素材。最后，在尾声中重又浮现出引子的动机，在温柔起伏的音乐浪潮中，第一主题最后一次露面，但它的进行猝然中断，恼人的斗争并没有解决，弦乐器组最后一个拨弦音把整个乐章带入寂静之中而告结束。

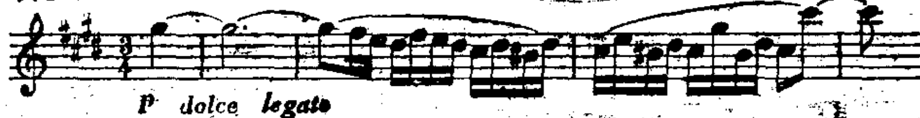
在经历过第一乐章的暴风雨后，当中两个乐章就显得格外温暖和诚挚，它使人想到平静的大自然景色，赏心悦目的风景画，悠然的休息，明净的回忆，保持古风的维也纳形象等等。这两个乐章的特点是进行从容不迫、情调明朗、而又有些伤感。第二乐章是勃拉姆斯一首典型的器乐抒情诗，出源可以溯自贝多芬的慢板乐章，体现对生活静观中产生的梦幻和沉思的心境：痛苦或甜蜜，悲伤或喜悦，安宁或兴奋，都笼罩着一种失意和抑郁的色彩。乐章直接从小提琴奏出的第一主题开始：



这是一支美妙的旋律，但相当伤感，它那宽广的呼吸，有如透过泪珠的笑容。紧接在第一主题的终止式之后，双簧管便孤独奏出乐章的第二主题——一支同样美丽可亲、也同样悲切感人的旋律，它诉说了一个受折磨的心灵的深沉悲叹：



值得注意的是：勃拉姆斯在处理抒情性主题时，时常突破基本配器原则，以突出个别乐器的纯净音色，象第二主题的陈述就是这样，它后来再现时结合一个法国号和独奏小提琴，也有类似的效果。这一乐章中，弦乐器和木管乐器时而相互支持和渲染，时而用作音色的对比。此外，还出现过一些热情的乐句和流畅的新主题片段，例如促使这一如梦的音乐向前推进的弦乐器跳跃乐句，以及预示下一乐章基本主题的双簧管旋律等：



第三乐章用复三段体形式写成。它继续发展了前一乐章的抒情气氛，也可以说是一首小型的间奏曲，怀有轻淡的忧郁之情，虽然有时候也饰有近乎幽默的音调。第一主题由单簧管柔美地奏出，它的进行秀丽、典雅，充满着维也纳生活舞蹈音乐的音调，由于省略低音大管和定音鼓，色泽清彻透明：

例538



这一主题反复陈述的间隙，有一段更诙谐性的穿插，很容易令人联想到匈牙利民间的音调，这一插段历时虽短，但对音乐的节奏和样式的变换影响很大。乐章当中一段以木管乐器同弦乐器欢快的对答为基础，主题有贝多芬的“命运”主题的痕迹，也有点近似贝多芬《第九交响曲》中的“欢乐颂”主题：

例539



后来，开头一段的音乐重又呈现，只是其中类似匈牙利音乐主题的插段却省略掉了。

这部交响曲当中两个乐章由于远离了慌乱、不安和斗争的形象，终曲在整个作品构思中就显得更为重要；从篇幅上看，最后乐章占全曲几近一半，因此，它实际上成为全曲最有力和最戏剧性的中心。勃拉姆斯对这首终曲的处理，卓有成效地发展了贝多芬交响曲的传统，其中的形象和构思，部分地也是以贝多芬的“从黑暗到光明”的发展原则为依据的。象第一乐章那样，终曲也从一段引子开始：首先是绝望的又一次表现，乐队的恸哭，从深处偷偷地爬上来并迅即席卷全部弦乐器组的神秘拨奏，以及定音鼓的滚奏，掀起了一次次的浪潮起伏。突然，一个法国号在小提琴的颤音背景上温柔地奏出一个动人

例540



的旋律，随后长笛立即用它那冰冷的银色音响加以复奏：(见例540)

这支充满春日光辉的旋律，仿佛是这出戏剧的决定性转折的好信息，据说这是勃拉姆斯在阿尔卑斯山听来的曲调。接下，大管和长号奏出一个圣咏旋律，使音乐总的情绪一时变成更加平静、安宁。这段引子为进入乐章主体做好了准备，即完成了整个终曲发展的最初阶段。

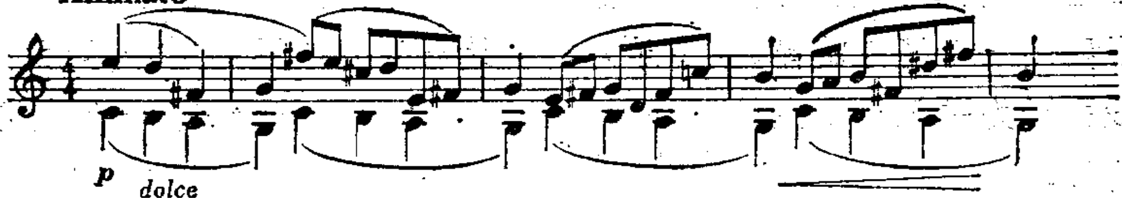
乐章的基本主题终于在弦乐器组上呈现了，它在C大调中显得那么纯朴，简直象一首民歌，同时又是那么堂皇、雄伟，确实同贝多芬《第九交响曲》中那首自由的颂歌有很多共同之处：

例541



这并不是一种偶然的巧合。作者可能是有意识地要使这一主题在旋律、节奏与和声进行等方面都接近于贝多芬。或者换句话说，是有意识地改造了贝多芬的那支旋律，用以作为人类友爱和光明战胜黑暗的一个象征。这支旋律有多温暖，它给人带来了多少抚慰和鼓舞的力量！现在，引子中遗留下来的关于痛苦和悲剧的印象似乎都给清除掉了，只有它那暴风雨般的力量支配着整个乐队。但是，音乐的进一步发展还必须经历一系列紧张的斗争阶段，这一点同贝多芬又有本质的差别：贝多芬的“欢乐颂”是整个作品的总结；而勃拉姆斯的这个英雄性的主题却只是为了衬托和加快戏剧性的发展。在这个基本主题旋律稍经反复和发展之后，引子中那个法国号的信息又出现了，随之而来的是第二主题，仍由小提琴奏出，它的进行轻盈优美，但与此同时，有一个低声部的下行动机顽强地纠缠着这一主题的活

泼进行:



最后乐章也是用奏鸣曲形式写成的，但是在呈示部的两个主题呈现后，作者大概急于运用其中类似合唱的基本主题以构筑一首宏伟的欢乐颂歌，因此，他略掉了传统的发展部。不过，为了补偿这一损失，他把发展部的任务交给再现部去完成，即把发展和再现的作用结合在一起。再现部开始时弦乐器奏出象火一般炽热的合唱主题，作者大胆发掘这一主题的一切可能性，处理得很有独创性，很多样化而又合乎逻辑，成为趾高气扬的欢乐的辉煌表达。这个主题一直在发展，戏剧性一直在增涨，乐章近结束时，铜管乐器以其雄伟的力量完全主宰了整个乐队，象贝多芬《第五交响曲》一样，这部c小调的交响曲最后用C大调强有力的主和弦作为结束——一切全都沉浸在胜利和凯旋的气氛之中，成为对生活的大喜若狂的赞颂。

第二交响曲

(D大调　作品第73号)

《第二交响曲》是1877年的一个美妙的夏天，当作者在奥地利一个景色如画的湖边时构思和写作的，同年底由维也纳爱乐乐队首次演出。勃拉姆斯的《第一交响曲》在前一年的首次演出，曾经引起了莫衷一是的议论，人们对这部作品的成功也一直是疑信参半。但是《第二交响曲》的演出，却立即得到听众的赏识，获得很大的成功，甚至在每一乐章结束时听众都热情地起立向勃拉姆斯欢呼致意。后来，作者亲自在莱比锡指挥这部作品的再一次演出，就此这部作品很快地传遍全欧，有些评论家甚至认为这部交响曲可以称得上是勃拉姆斯所有管弦乐作品之冠；后来也有人把它当作理解勃拉姆斯管

弦乐作品的最好的向导。

如果把勃拉姆斯的《第一》和《第二交响曲》作一番比较，这两部作品的创作，虽然相距很短一段时间，但二者的思想内容和总的情绪特点却大不相同。《第一交响曲》是作者“狂飙时期”的产物，它强调表现的是紧张、严峻的悲剧性，用热情而激昂的音调和阴暗而不安的色彩来表达，它从独特的一段引子开始，一直发展到充满真正宽广的交响气息的贝多芬式的终曲。换句话说，《第一交响曲》展示的是为赢得人类幸福而进行斗争的宏伟壮观场面，可以强烈感受到贝多芬的悲剧性和英雄性的回响。而《第二交响曲》却象一首纯朴感人的浪漫主义田园诗，可以比作“日落时分的荷兰风景画”，或者说保持着古风的维也纳的诗意画页，整个作品沐浴在宁静、柔美、明朗的光辉之中，纯粹是一种欢乐的生活感受，它那风俗性的素质，同维也纳生活舞蹈音乐传统有很多联系，只是其中的慢板乐章和第一乐章中紧接在基本主题后长号奏出的一些神秘的和弦，才使人回想到《第一交响曲》中那悲剧性的变故。作者象这样同时解决不同创作任务的做法，同贝多芬几乎在同一时间写成的《第五》和《田园》交响曲极为相似。

象勃拉姆斯的其它交响曲一样，《第二交响曲》也没有标题性内容，从音乐的诗意构思着眼，它比前一部交响曲更“古典”化，属于海顿和贝多芬交响曲的类型，接近于象舒曼一些浪漫乐派作曲家所特别推崇的贝多芬《第四交响曲》。它的表现手法并不复杂，但很有表现力。配器也比较简单、透明，乐队规模没有超过标准的双管编制的范围，乐器的使用甚至比《第一交响曲》还经济些——没有低音大管，也不用小提琴独奏的色彩性效果，只是在首尾两个乐章中加用了三个长号和一个大号而已。勃拉姆斯同李斯特、瓦格纳或理查·施特劳斯不一样，他不需要那种色彩缤纷的调色板，他所关心的主要是突出个别乐器音型的效果。这部交响曲中，他在复杂的声部进行中妥善安排的明暗对比，个别乐器的个性化处理，以及精致的音色组合，都是通过有限的手法以达到奇妙的效果的范例。

第一乐章用传统的奏鸣曲形式写成。乐章从低音弦乐器由四个音组成的动机开始，在这个动机不断反复的基础上，法国号与木管乐

器立即先后接奏基本主题：



这是一个具有幻想意味的美丽主题，它接近于慢圆舞曲的速度，这是在维也纳典雅的舞曲影响下写出的。象这样用三拍子写成的第一乐章，在维也纳古典作曲家的交响曲创作中却不易看到，因此，这个主题在奠定整个作品的田园诗特性的同时，也反映出作品的思想艺术形象的局限性。由于这个主题素材缺少戏剧性的紧张度，也不具有内在的冲突基础，较难构筑起庞大的交响曲第一乐章。但是作者着力发掘主题的可能性，包括发展低音弦乐器的那个四音动机，



采用最复杂的、真正天才的对位写作法和最丰富的变奏手法，去处理第一主题的这些素材，从而获得了第一乐章的思想情绪内容的紧张度；此外，勃拉姆斯还用一些辅助性的主题素材来加强它，其中第二主题情绪悲戚，充满浪漫主义的忧郁感，其温柔和瞑想的表达，近乎舒柏特的风味，但也有人认为这可能有吉卜赛音乐的影响：



这个主题采用大提琴在上和中提琴在下的声部安排，具有精致的色彩层次。接踵而来的是一段刚勇有力的穿插，有时传出了狂暴的

叫喊。稍后第二主题在长笛的三连音音型背景上重又出现，这时它完全处在安宁闲逸和明朗的大调之中。发展部以发展基本主题为基础，但在再现部中这基本主题省略了，它保留到全乐章最精彩的一刻——速度已经减缓的尾声中才庄严地呈现。这段尾声从作者最为喜爱的法国号开始，它在弦乐器组的伴随下，宛如富有诗意和特别动人的独白(很接近朗诵调)，然后，乐章的基本主题以全新的形貌又浮现出来，最后几个小节几乎是深沉的安宁与寂静。

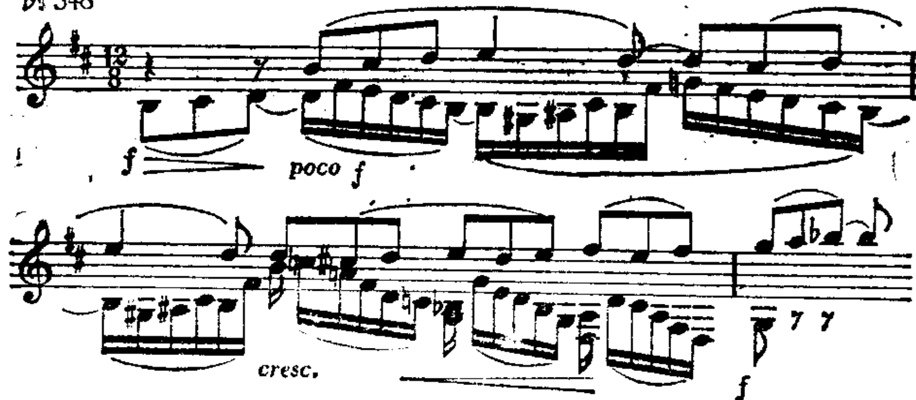
第二乐章具有沉思、壮美，同时又有点严峻的特性，显示出勃拉姆斯出色地掌握了复调发展的才能。第一主题一开始便由大提琴和大管奏出：



这一主题陈述后，法国号、双簧管和长笛引进了一个由新动机构成的赋格段，现出郁郁不欢的神态。随后，第二主题用切分节奏以形成对照：



而当第三主题呈现时，则更加强了这一乐章紧张的戏剧性激情：



这个柔板乐章属于勃拉姆斯崇高的哲学抒情诗中最独特的篇页之列，它在整部交响曲明朗而欢乐的基调上，以其深刻而凝神的严峻性格见胜，这方面它完全不亚于布鲁克纳交响曲中著名的慢板乐章，只是勃拉姆斯的表现手法总是更简炼、紧凑些。

第三乐章十分娇媚优雅，它那奇特的节奏很自然地使人联想到舞蹈的形象，或者说维也纳慢速度的连德勒舞曲或圆舞曲。乐章用复三部曲形式写成，其中穿插进两个中段，因此又有点接近于回旋曲形式。基本主题是一支素朴、典雅而有点伤感的旋律，一开始立即由双簧管在大提琴提供的拨弦节奏背景上奏出，单簧管和大管则以简单的和声进行伴随着它：



基本主题的风格再现了古老的维也纳的那种魅力，它同作者的《D大调小夜曲》中的小步舞曲也很相象。乐章的第一个“中段”，是从基本主题发展出来的，但现在它的节拍改变了，速度骤然加快，色彩全然刷新——取代双簧管那叹息般的音调，这时呈现的好象是门德尔松《仲夏夜之梦》中那些小精灵翩翩起舞的形象，这里纯粹是欢乐、笑闹和嬉戏，是幻想性的场面：



基本主题的流畅进行第二次又被新闯入进来的新素材打断，这是乐章真正的“中段”，它的节拍又有所变换，其中可以听到匈牙利吉卜赛的音调：

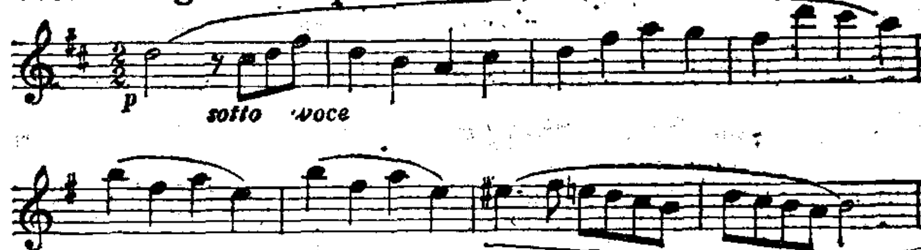
例551 Presto ma non assai



乐章近结束时，基本主题逡巡于大调与小调之间，带来了一些新的色彩。总的说来，这一乐章是幽默、勉能察知的伤感与激奋热情的最微妙的结合。

最后乐章可以称得上是勃拉姆斯创作中最富于勃勃生气的篇页之一，可能只有他的《第四交响曲》诙谐曲乐章和《第一交响曲》最后乐章个别段落可以与之相比。这是一首充满毅力和欢乐的终曲，它形象地再现了民间节日欢乐的五光十色的画面——有时象海顿那样活泼而有生气；有时象莫扎特那样温柔而多情善感；而有时又象贝多芬那样刚勇而精力充沛。乐章也用传统的奏鸣曲形式写成，它的第一主题一开始便由弦乐器轻声奏出：

例552 Allegro con spirito



这支旋律的活力在它以强奏的方式复述时便充分显示出来，这时它显得更为明朗、光辉，整个乐章的欢乐气氛基本上就是由它奠立下来的。第二主题富丽堂皇，轮廓鲜明，它那宽广的步调，进行曲式的节拍，给人一种乐观而自满的感觉：

例553 Largamente



发展部主要发展第一主题的素材，但它那急速的进行在转回到再现部前的一瞬间，一度让位给一个田园诗般静观的插段，除此之外，它一直导至欢乐的祝典。这是民间游乐的场面，是狂欢节日的写照。最后，在尾声中又形成一个新的顶点，几乎达到欢欣若狂的程度，为切分节奏所强调的强有力的和弦，以及辉煌的管乐合奏，使全曲在狂喜的欢呼声中宣告结束。

第三交响曲

(F大调 作品第90号)

勃拉姆斯构思《第三交响曲》的时间可能较早，但到1882年才开始写作，翌年夏天完成，同年年底在维也纳首次演出时，尽管有个别所谓“未来的音乐”的信徒曾经企图对这部新交响曲喝倒采，但演出还是获得很大的成功。

勃拉姆斯的这部交响曲重又回到戏剧性斗争的形象中来，它同《第一交响曲》一样，拥有不少悲壮的篇页，但这里的形象分明一开始就具有英雄性的因素。因此，当时著名的维也纳音乐评论家汉斯立克和担任首次演出的指挥，都把这部作品称为“英雄”交响曲。不过，这个说法不尽确切，因为这里并没有贝多芬交响曲中那种巨大的斗争画面；而且，这部作品的结构重心，从一个主题的充分发展转为一组主题本身的陈述，从音乐素材的逐步发展转为各种不同情绪的轮番交替，所有这些手法都更接近于浪漫乐派。这部作品本身存在的这些不同特点，使人们有可能对它作出各种不同的解释，例如舒曼的妻子克拉拉就把它称为一首“森林的牧歌”。这部交响曲使用的乐队还是一般的双管编制，只补充一只低音大管而已。

《第三交响曲》在勃拉姆斯所有交响曲中是篇幅最短的一部，但其中乐思的揭示鲜明而完美。第一乐章相当紧凑，用奏鸣曲形式写成。乐章用三个有力的和弦作为前引，这个三音音型在整部交响曲中起着主导动机的作用，而在本乐章中，每当音乐发展的最重要的转折时刻，都可以看到它的形影，但在旋律、节奏与和声等方面有所变化，例如在第二主题前，在结尾段和转入发展部前，在发展部结束处

等都是：



由"F—♭A—F"这三个和弦组成的主题句，作者曾说过这是用来表现"自由而欢乐"的意思(Frei aber froh)。现在，由它直接引出的第一主题，就有欣喜欢跃的特点：



小提琴奏出的这个主题，是从引子的三音音型转化出来的，它最初的进行完全是前者的倒影，与此同时，原先的三音主题句则在它的低声部中不断地反复着。这个主题的呈示急剧地转换着调性——大调和小调，它在为时不长但进逼神速的进行后，立即转入另一个全新的音响世界中去，这时，在温存而奇特的切分节奏背景上，单簧管和大管在A大调上以二重奏的方式奏出典雅的第二主题：



这个主题源出于维也纳舞曲，它那若有所思的特点和摇篮曲般的步调，同前一主题疾遽下行的刚勇性格适成对比。发展部同样饱

满和精炼，同样切合交响戏剧的严格逻辑。开始时，大管、中提琴和大提琴严厉而激昂地奏出第二主题，但这个主题已经失去它原有的田园诗般的抒情形貌，转到焦躁不安的小调中去。随后，第二主题的进行越来越紧张，造成了好象在每一瞬间都不可避免地接近于酿成悲剧似的。但是气氛突然转趋缓和。在弦乐器的切分节奏背景上，法国号奏出一支由引子的主导动机构成的安谧如歌的旋律，其效果有如黑夜暴风雨过后一轮皓月升起一般。随后，在再现部中音乐又转回到原来的调性，茫然若失的状态消失了，一切都在明朗的阳光照耀下，第一主题意气扬扬地重又呈现，第二主题则转到D大调上。最后，相当扩展的尾声再一次把第一主题给予胜利的肯定，然后音响减弱到最轻(*pp*)，到处弥漫着一种怡然自得的宁静，一切都在结尾的柔和而安谧的光辉中消失了。

第二乐章贯串着前一乐章结束处遗留下来的那种崇高、安谧但有点忧郁的情绪，基本主题气度高雅、纯朴，又有点类似摇篮曲，单簧管和大管奏出的象管风琴效果的音响，更强调出这一主题的崇高性格特点：



主题基本上按自由变奏的方式发展，后来它又与第二主题低沉的悲戚音调结合在一起——第二主题虽然在这里没有多大发展，但它却预示了最后乐章基本主题的形貌，即在最后乐章中变化重现：



这一乐章宁静、安逸而庄严的情绪，在中间一段曾经代之以激情的增涨和突然消退，象在前一乐章中那样，仿佛这部交响曲的发展

总是接近于真正悲剧的气氛，但暂时又没能达到似的，因此，悲剧性的闪光只是在远处出现而已。最后，整个乐章在明朗的小尾声——小提琴诚挚的咏唱中结束。

第三乐章中，戏剧性发展从大调转入小调，就整个交响曲的乐章安排上看，完全符合于古典的诙谐曲。但是勃拉姆斯在他的创作中往往有意识地规避贝多芬式的三拍子诙谐曲所特有的那种炽热的幽默感，也避免采用逸出常规的那种节奏、音色和力度，象这样的诙谐曲在勃拉姆斯创作的调色板上是相当平淡无奇的，当然，他的《第四交响曲》中的街头狂欢节式的诙谐曲是唯一的例外。他在这种场合，通常采用伤感的间奏曲或慢速度的浪漫曲形式，例如他的《第一交响曲》、特别是《第二交响曲》中的第三乐章就是这样。在这些乐章中的主导情绪，是宁静和有所抑制的忧郁感，或者说透过泪珠现出的微笑，以及忧郁和幽默的混合。这些情绪的表达总是隐隐约约的，其中的热情从不变成失去控制，而且最后往往缄口无言——类此的篇页在勃拉姆斯的音乐中总是具有特别迷人的魅力。《第三交响曲》的第三乐章也是这样，它建立在一个纯朴的、同时又很精致的浪漫主义主题上：

例559



主题初次呈现时由大提琴奏出，后来当它在最后一段再现时，则改由法国号演奏。这个具有宽广旋律气息的主题，是在匈牙利的旋律影响之下写出的，它使人不由得联想到勃拉姆斯的匈牙利舞曲的音调。乐章的中段充满着一种淡淡的哀愁，基本上由木管乐器奏出：

例560

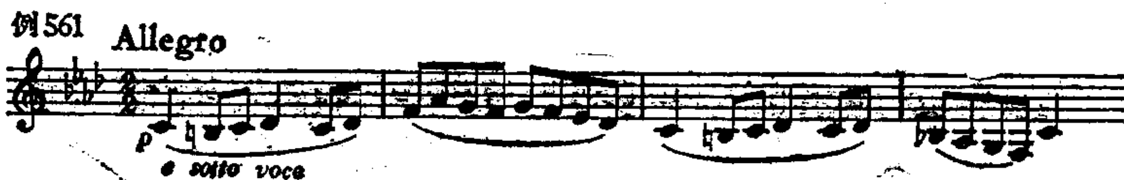


这支旋律在其进行过程中曾两次为弦乐器的一个乐句所打断，它那情绪黯然的色彩遍布整个乐章。只是在结尾处，音乐的进行才扩展到难忍的强烈长叹，力度到强(f)，然后重又转为有气无力的减退作为结束。

最后乐章是全曲戏剧性紧张状态的顶点，它所展示的是悲剧性的暴风雨，其中分明也有英雄性的表现。我们知道，古典作曲家的交响曲的戏剧性冲突的重心，通常放在第一乐章，同命运的斗争总是在那里展开，例如贝多芬的《英雄》、《第五》和《第九交响曲》都是这样；至于交响曲的最后乐章，则往往是前三乐章所导至的特定的结论，因此一般只有一种情绪的体现。但是勃拉姆斯的处理却不一样，他把器乐套曲的思想内容的中心从第一乐章移到最后乐章，因此，他的最后乐章的作用往往近似第一乐章，依然是敌对力量继续斗争的舞台，成为整部交响曲戏剧性发展的最重要的阶段。他的《第三交响曲》的最后乐章和《第四交响曲》也是这样；他的这种处理法后来继续为马勒所采用，例如，他的《第一》、《第二》和《第六交响曲》，以及《大地之歌》都是这样。

这部交响曲的最后乐章，篇幅约占全曲三分之一，仍用奏鸣曲形式写成。第一主题一开始便由弦乐器组和大管低沉地轻声奏出，它那簌簌声响带有一种隐抑的奋激情绪和稍稍有点神秘和恶兆的色彩：

例561



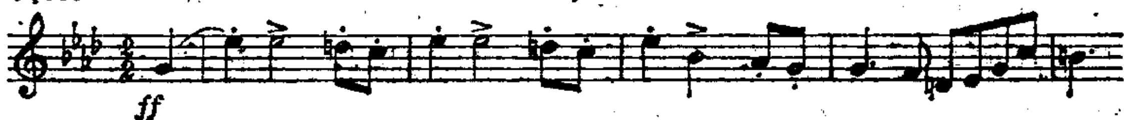
在这一乐章中还有众多的主题和形象。在第一主题呈示后，第二乐章的一个经过很大改变的主题神秘地出现了，它近似贝多芬《第五交响曲》的命运动机，具有葬礼进行曲的步调，这回顾加深了原来的神秘色彩。接着，出现过一个小高潮，暗示着一次可怖的斗争，只是当第二主题由大提琴和法国号奏出时，情绪才有所和缓：

例562



这个主题因其乐器的柔和、鲜明的音色而显得更加明朗，但是和缓的局势历时并不久长，呈示部的结尾又返回到充满戏剧性的c小调中来，而且显得特别有力、突出：

例563



音乐的发展夹杂着恶兆的籁籁声和痛楚的叹息，高潮一个接着一个，由于反映冲突和斗争的需要，在最后乐章再现部中第一主题给省略了。正当大风暴发展到最尖锐的一刻，音乐突然趋于静息，象第一乐章那样，作者没有指明斗争的最终结局，但是他令人信服地塑造出这样一种景象——好象一场惊心动魄的暴风雨已经过去了，雷声停止了，乌云消散了，一道彩虹当空升起；在带弱音器小提琴的十六分音符组成的音型背景上，双簧管奏出乐章的第一主题，它的节奏放宽，创造出有趣的新效果。最后，第一乐章开头那一个主题句又突然出现，但在这里，它转到另一个光辉的F大调上作为结束，情绪平静、肃穆。

第四交响曲

（e小调 作品第98号）

《第四交响曲》在1884—1885年间写成，1885年10月由作者亲自指挥它的首次演出。据说作者创作这部作品前，读过古希腊悲剧诗人索福克勒斯的著名悲剧《俄狄浦斯王》，从中感受到极为深刻的印象，这部悲剧的悲痛而恐怖的情绪，在这部交响曲中很可能也有所反映。《第四交响曲》用悲戚的调性——e小调写成，它始终是深思熟

虑的产物，有时有哲理性的表现，偶而还是欢愉的，它那首尾两个乐章如此激奋而动人的篇页，在欧洲交响音乐作品中也是少有的。

这是一部卓越的交响戏剧，它从第一乐章悲戚的沉思和情绪的飞跃，通过行板乐章的幻想和自我内省，发展到最后乐章的大悲剧；至于其中根据维也纳生活音乐素材写出的第三乐章，其健爽而喧闹的朝气，则用以同最后乐章构成鲜明的对比。从整个作品统一的戏剧性和力度发展这一线索着眼，它比前三部交响曲尤为突出。

第一乐章相当独特，它采用传统的奏鸣曲形式，但不用引子，直接从宁静、诚挚而伤感的第一主题开始。这主题由第一和第二小提琴相隔八度齐奏奏出，而中提琴和大提琴则用一些上行的和弦分解进行作为陪衬；这个主题由两个音在各种不同高度和音程不断反复组成，它的效果好象是对生活中一些问题的提问一般，而在这音型间的间歇休止，则是木管乐器对小提琴提出的一系列问题作出的不完满的答复——象这样絮絮不休的对话组成了乐章的第一主题：

例564



这个主题以变奏的方式反复陈述，节奏也更趋活跃，它的发展开始具有越来越热情和紧张的特性。随后，第一主题本身很快便为连接段的新主题所打断——这好象是战斗的信号，是对现实的召唤，它那英雄性的合奏在很大程度上与前面的抒情主题构成对比。这主题分明由两个部分组成，前半部分由木管乐器奏出，后半部分则用乐队全奏：

例565



连接段坚定的主题在全乐章中或明或暗地呈现十次左右，而且每一次都是不期而然地出现，有力地活跃了整个乐章，特别是发展部

的音乐。不多久，大提琴和法国号又奏出第二主题，它宽广、壮丽，是作者创作中最美丽的抒情旋律之一：

例566



此后还有一个更明朗的大调插段，它把音乐导致带有胜利号角的凯旋性高潮。但突然间色彩又起了变化，音乐重又回到悲戚的第一主题上来。发展部开始了，它象作者通常所习惯的那样，比较压缩和紧凑，在这里，可以看到呈示部主题进行着各种新的结合，调性的频繁转换也显示出作者的创作特征。再现部以乐章的第一主题放宽节奏重现作为开始，它依然贯串着主题不停顿的发展。最后，充满戏剧性的尾声篇幅相当扩展。这里，第一主题具有了悲剧性的形貌，它的音响强烈(ff)，用乐队全奏形成了全乐章的最高潮。这一乐章的不同情绪的自由转换，使音乐具有一种叙事的性质，它的结尾好象是最后乐章的内心大灾难的预告一般，换句话说，整个交响曲的基本发展线索，即从伤感到悲剧的演变，在这一乐章中已经露其端倪了。

交响曲的当中两个乐章，都是从第一乐章进入最后乐章间的过渡，它使人们暂时忘怀那些烦恼而沉醉在这宁静和安谧的欢乐之中。第二乐章体现的是勃拉姆斯平静而开朗的浪漫主义心境，它仍直接从第一主题开始——起初是法国号的独白，很快木管乐器就在八度音上加强它：

例567



这是一支宛如夏日美梦一般温柔和美妙的旋律，它把前一乐章那些烦絮的对话，包括狂热的提问和不完整的回答，那些骚乱和喧嚣的争斗，以及压倒一切的蛮横力量全都抛置脑后；如今，一切都是如此明朗、宁静、温暖和沉着。确实只有真正的大师，才可能运用这样

简朴的素材，一下子便直接触及人们的心灵深处。第二主题在小提琴装饰音型的背景上由大提琴奏出，它的旋律进行很象一首宽广的圣咏，音调杂有愉悦和忧郁，仿佛是对过去动乱岁月的一种回忆：

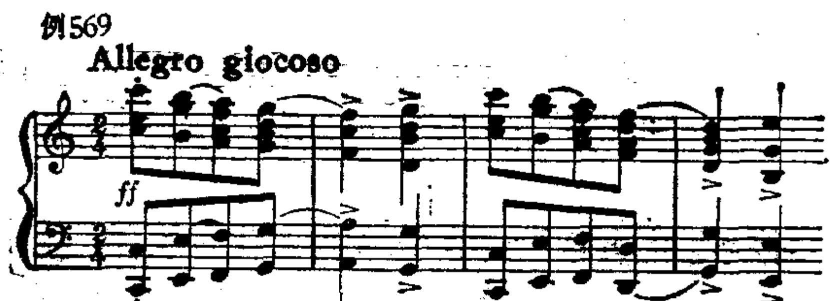
例568



乐章充满着深沉的静观和冥想，在音乐的进行中，前一乐章的号召性主题虽然一度改变形象闯入进来，但并没能打破它原有的情调。最后在尾声中，弦乐器组的分奏构成了八部合奏，富有鲜明的色彩性效果。作者在这一乐章，运用了弗里吉安调式，勉能察觉的匈牙利曲调的精细色调，纯净的乐队音色效果，管弦乐声部的呼应，以及用弦乐器拨奏旋律等手法，使这一乐章成为作者在这方面创作的卓越范例之一。

第三乐章反映了勃拉姆斯生活感受的另一个方面。勃拉姆斯交响曲的第三乐章都远离了贝多芬力度强烈的诙谐曲的传统，其基本情绪是抒情性的。唯独这部交响曲的第三乐章，可以说有点接近贝多芬诙谐曲的特点：这是一首真正的诙谐曲，类似民间街头的节日，充满喧闹和不可遏止的欢乐，完全是一种沸腾的活力和奋激的热情的体现，它同前两个乐章构成了极好的对比。乐章的基本主题由整个乐队奏出，以定音鼓的轰鸣结束，它的进行气势汹涌，很象一支狂暴的农村舞曲：

例569



这里音乐的明朗而宏亮的特点，使勃拉姆斯一反自己严格遵循的不使用太多乐器的乐队写作原则，加用了短笛和三角铁的光辉闪

亮的音色，同时还用了低音大管。音乐在往后的发展中，充满了力度的对置，包括从极强到突然极弱的变化，以及辉煌的号角声和疾速进行的速度；简短的主题进行也富于变化，它时而改变音色，时而转位重现，时而又移换到中间的声部或低声部中——完全是一片节日欢腾的景象。第二主题典雅娇媚，它本身同前一主题也形成了对比：

例 570



在这一乐章中，只是在“Poco meno Presto”的一小段，音乐的进行一时有所缓和，这时，在定音鼓勉能听得出的滚奏背景上，法国号和大管引出了一支充满浪漫主义的幻想的旋律，但很快又为威风凛凛地闯入的狂欢主题所打断。整个乐章结束时情绪高昂、大喜若狂。

最后乐章是整部交响曲的高潮阶段，即全曲的中心，整个交响戏剧的内容以其巨大的艺术感染力在这里展开和得到了最终的体现。首先，这一乐章在其结构方面也完全可以说是作者的一件杰作。乐章以一个“固定低音”主题的一系列变奏为基础，接近于古老的恰空舞曲。这个基本主题在每一次变奏中都不断地反复出现，它时而在低声部，时而在上声部；时而明晰显著，时而比较隐蔽。它的原型在乐章一开始时由全部木管乐器和铜管乐器奏出——铜管声部在这里由于加用三只长号，音响显得更为庄严、宏伟：

例 571 Allegro energico e passionato



主题由八个和弦组成，象一支圣咏旋律，但其中第五个和弦，即在 e 小调音阶中出现升高第四级的不协和音，而且当它出现时又用

定音鼓的轰鸣予以陪衬，这样就使主题本身的内容存在着矛盾冲突。这个主题在整个乐章中有过三十二次变奏。换句话说，这个乐章是以比较自由的形式，即主题的严格反复组成的。这使我们很自然地联想到：贝多芬的《英雄》交响曲的最后乐章，也是采用类此的变奏曲形式。勃拉姆斯遵循着贝多芬和舒曼（《交响练习曲》）的做法，在写作变奏曲时兼用奏鸣曲原则的规律性，即根据戏剧发展的线索而安排变奏，使每一个变奏之间自然地过渡而不留痕迹，并在最后导致最紧张的高潮和结局。这一乐章中，三十二个变奏按三部曲式分成三组：第一到第十变奏是这出悲剧的基本陈述，即发展的第一阶段；从第十一变奏到第十五变奏是一种间奏，转为二三拍子，情绪出现转折，其中第十二变奏是长笛的独白，而小提琴、中提琴和法国号则以断续的和弦为其伴奏，它那奇妙的伤感情绪成为这几个变奏的抒情中心：

例 572



从第十二到第十五变奏是田园诗的篇页，音乐转为明朗的大调，其中第十四变奏的基本旋律，在古老的萨拉班达舞曲的节奏上由长号和大管奏出，体现了庄严而壮丽的形象：

例 573



第三阶段包括从第十六到第三十二变奏，这一组是第一组的再现，它突然转回到原来的形象和调性，但有很大的变化和补充。象这样精确划分的结构，一般说来容易失于呆板，但是勃拉姆斯以其极大的才赋，使这最后乐章深具悲剧性激情的音乐，不管是哀求和悲悼，是绝望和期待，还是愤怒和骚乱——所有这些各不相同的情绪，都有机地结合在一起，成为始终贯串的巨流。正是在这一组音乐中，戏剧

性达到了极限，音乐最后越来越加紧进逼并导至毁灭性的惨剧作为结局。

勃拉姆斯辉煌地完成了作为一位交响乐作曲家的道路。在这部交响曲中，勃拉姆斯表明了他的创作中的悲观主义情绪、万事皆空以及命运之不可抗拒等思想，都是根深蒂固的。这些思想和情绪，也同样使在他之前的一些德国浪漫派作曲家感到苦恼。这部交响曲是记述着浪漫主义艺术家的悲剧性的隐退和极度的孤独的卓越文献。

海顿主题变奏曲

(作品第 56 号 A)

《海顿主题变奏曲》有钢琴四手联弹和管弦乐队演奏两种版本，但至今未能确定这首作品的两种版本产生的先后次序，只知道在1873 年 8 月，勃拉姆斯和舒曼的妻子克拉拉在一些朋友面前弹奏过这首钢琴作品，同年 11 月作者又在维也纳亲自指挥这首管弦乐队曲的初次演出。《海顿主题变奏曲》是勃拉姆斯相当流行的作品之一，它一直成为音乐会的常演曲目。

《海顿主题变奏曲》还有一个副标题，叫做“圣安东尼圣咏”。这两个标题说明了：作品的主题是从海顿为木管乐器演奏而写的一首嬉游曲摘取而来的，但若究其本源，它却是一首圣咏曲调——这类圣咏，路德、巴赫和其它一些作曲家各按各的方式多次引用过，但它的真正作者却不得而知。关于圣安东尼，据说是中世纪一个聪敏的苦行僧，他在魔鬼的种种诱惑面前全然不为所动，圣安东尼这一美妙传说，曾经激发很多画家和作家，例如福楼拜等，创造出一些油画和小说来。当勃拉姆斯选取这个题材作为变奏曲主题时，看来他也是为这个故事所吸引。但是，从他的这一连串变奏曲中，未必能够找到这个标题构思的体现，我们还是把这部作品视作处理纯器乐作品的一个出色范例更合适一些。

这首变奏曲的主题，在海顿原曲中用两个双簧管、两个法国号、三个大管和一个蛇形号演奏，勃拉姆斯陈述主题时基本采用同样的配器，但用一个低音大管以取代原来的第三大管和蛇形号，并添加大

提琴和低音提琴拨奏作为其低音伴奏——类此比较简略的配器，当然是为使主题在往后的变奏中有充分发展的余地：



这个主题进行了八次变奏，最后还有一段比较扩展的尾声。第一变奏用复对位法写成，保持原来的♭B大调，节奏十分活跃，主题主要在弦乐器组和木管乐器组上交错发展。在弦乐器组中还有小提琴与中提琴及大提琴用八分音符与三连音的对置，这一变奏结构精致而繁复。

第二变奏的主题音型依然由木管乐器(单簧管和大管)奏出，弦乐器则用另一些音型为之装饰，这一变奏转为♭b 小调，附点音符起着很大的作用，色调较暗，但轻快、急进而富有动力。

第三变奏又转♭B 大调，具有浪漫曲所特有的美。主题先由双簧管和大管相隔八度奏出，中提琴、大提琴和低音提琴则以八分音符音型的齐奏与之相对置；随后，主题转到小提琴和中提琴上时，则有长笛和大管的一些活跃音型相陪衬。后半段从法国号同大管的对话开始，小提琴声部出现新的动机，在它上下都伴有对位的音型。这一变奏以和声写法为主，但对位的因素依然明显可见。

第四变奏改为八三拍子，又回到♭b 小调。主题先由双簧管和法国号奏出，这两件乐器一个锐利、一个圆润，结合起来很有一种奇妙的音色效果，与此同时，中提琴还用十六分音符构成的音型与之形成对位的进行。而当主题移到弦乐器组时，十六分音符音型的对位进行则出现在木管乐器上。

第五变奏的速度突然增快，成为一种急速的运动，气氛明朗、活跃，主题的顿音进行大大地加强了音乐的轻快特点。这一变奏的主

题由木管乐器与弦乐器先后奏出，由于其中穿插进弱拍上的重音(sf)和切分音效果，以及在复拍子(八六拍子)的基础上出现的四三拍子的音型和节奏，稍有一些幽默和诙谐的风味。短笛的使用也使音乐增添了不少光辉。

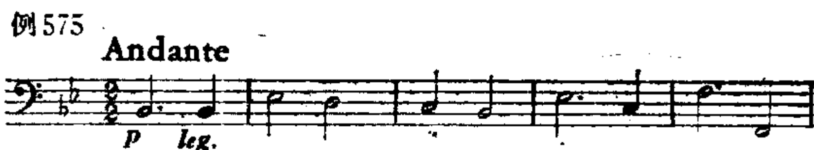
第六变奏的速度同前一变奏一样快速，主题先由法国号和木管乐器奏出，音乐的律动充满着勃勃生气，也有诙谐曲的一些特点。在这一变奏的后半部分，乐队全奏导致一次强有力的高潮。

第七变奏速度稍慢，但优雅庄重，象一首田园诗。前半部分主题在下行音阶背景上由长笛和中提琴与大管和小提琴轮番演奏，后半部分开始时主题一度移在小提琴上，也出现过八六拍子与四三拍子交错的效果。

第八变奏在整个变奏曲中最有特色。弦乐器全部加用弱音器，音乐的色彩阴暗，音响轻弱，乐句按复对位的要求神秘地疾速出没，但笼罩着不祥的阴影，因此有人把它称为"幽灵的变奏"。

最后一段尾声用帕萨卡里亚舞曲风格写成，其低音主题始终不变地反复十八次：

例575



在这固定低音的基础之上，则是一些色彩缤纷、变化多端的音型进行，音乐在圣咏主题完整再现时进入最高潮并即结束全曲。

D大调小提琴协奏曲

(作品第77号)

勃拉姆斯的交响音乐创作构思严谨而深刻，他的协奏曲创作也是这样。他的协奏曲共有四首——两首钢琴协奏曲、一首小提琴协奏曲和一首小提琴与大提琴二重协奏曲。他的协奏曲都很交响化，它兼备浪漫主义诗篇和古典交响曲的特征；独奏声部同乐队的发展紧密地相互作用，独奏声部常常作为乐队声部的助奏，但技术难度相

当高。他的小提琴协奏曲在他的四首协奏曲中最为著名，这首作品完成了十九世纪德国作曲家贝多芬、门德尔松所开创的小提琴协奏曲创作的发展道路，在同一类型的作品中它占有理所应得的重要地位。

勃拉姆斯的小提琴协奏曲在1878年夏、秋间写成，题献给小提琴家约阿希姆，1879年元旦在莱比锡格万豪斯初演时，作者亲自指挥，约阿希姆担任小提琴独奏。这首小提琴协奏曲与贝多芬在1809年写成的小提琴协奏曲虽然相隔七十年之久，但这首小提琴协奏曲依然以其非凡的力量再一次确证了贝多芬这位伟大的维也纳大师的艺术影响之深远。

勃拉姆斯的小提琴协奏曲，同他的其它协奏曲一样，时常被称为"带有独奏声部的交响曲"，因为在他的协奏曲中确实全力显示出他写作交响曲的才能和技艺。当然，在协奏曲中，发展音乐内容的交响原则不但在于乐队中轮番陈述的主题对置，而且还在于独奏乐器声部与乐队之间的对置。在各种不同的音乐形象的对置中揭示音乐作品的戏剧构思的力度，乃是确定音乐作品的交响性的基本原则；正因为这样，协奏曲有可能比交响曲更具有交响性，勃拉姆斯的小提琴协奏曲也是这样。

这部协奏曲的三个乐章各有其特点。第一乐章开始时，它的第一主题便由中提琴、大提琴和大管齐奏奏出，这个建立在D大和弦上的乐句，是一种宽广的叙述，象这样的开头在勃拉姆斯的作品中是很典型的，例如他的《第二交响曲》开头一段，同这一主题的旋律结构就很相象。

例576



这一乐章的形象是多种多样的。乐章的第一主题先是田园风味的，但它随即被双簧管哀愁的曲调所代替，接着，这个温雅的主题经过短暂但有力的一番发展，在弦乐器组上又出现了一个对比性的插

句，这是一个坚定有力的呼唤，它的情绪激烈，步调勇武，它为独奏小提琴的进入预先做好了准备：



乐章的内容尽管比较复杂，但由于它采用严格的古典奏鸣曲形式结构，包括按照两个呈示部的古老写法，因此又是比较清晰易懂的。独奏小提琴出现，即第二个呈示部开始时，先有一段类似华彩乐段的演奏，这时，第一主题的片断虽然只是轻声地藏在乐队之中，但仍然感觉得到它的存在，而且非常富有效果。接着，这一主题在独奏小提琴高音区呈现，还有接踵而来的一些装饰性独奏，都是十分吸引人的。不多久，第二主题便由独奏小提琴和第一小提琴交替奏出，这是一支美丽的旋律，富于歌唱性，它兼具抒情性和戏剧性的特点，特别是当独奏小提琴以上行的方式复奏这一主题时，效果更为动人：



发展部开始时，又出现前面那勇武的插句，之后，听者好象被引进一座旋律交错发展的迷宫——这一段繁复变化的音乐需要相当的技巧才能演奏得好。最后，再现部的音乐几乎是顺序再现呈示部中的所有素材，只是在调性、和声与配器等方面有所变化。再现部中的华彩乐段，原先是约阿希姆写的，但后来一些著名小提琴演奏家如克莱斯勒和海菲兹等，都重新另行谱写过。总的说来，这一乐章以其感情之深邃和音乐素材之丰富多采著称。

第二乐章的音乐贯串着深挚而静观的情绪，是勃拉姆斯著名的抒情篇页之一。乐章用三部曲式写成，其基本主题在开始时由双簧管奏出，法国号则以其温暖的音响为之提供音响背景：



这个主题开始时在木管乐器组和法国号中进行，由于弦乐器组不参加演奏，它那素朴的牧歌风味显得更加突出，留下了非常迷人的印象。随后当独奏小提琴以不完整和变奏的方式复奏这一主题时，效果更为柔和美丽。这里，音乐并非以力感人，而是在于它那自然而直接的真情吐露，在这一方面，作者许多美丽可亲的歌曲确实也难于与之相比。乐章的中段转入 #f 小调，小提琴偏离了原来的情绪，显得不大安定，时或昂扬，时或颓丧；这里并存着两种不同的音型，时或温雅，时或确断，时或感情强烈，时或镇定自若：

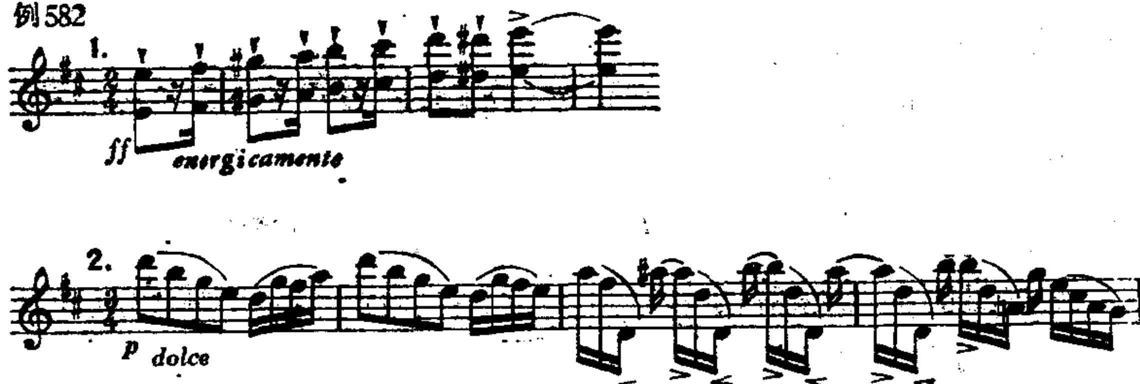


最后一段音乐仍然从双簧管独奏的那一支旋律开始，它在较为短暂的陈述后，便逐渐消失在北国的静谧之中。

最后乐章以光辉夺目的进行同前两个乐章形成鲜明的对比。乐章从一下子就闯进来的基本主题开始，这无疑是在民间生活舞蹈音乐的基础上写成的，它在第二乐章沉思冥想般的结束后突然出现，更显得充满活力和光辉：



乐章用不规则的回旋奏鸣曲形式写成，因此这个快速度的双音主题多次反复呈现。关于这个主题，有人断言它具有匈牙利的吉卜赛风格，这可能是因为它那炽热的节奏、大胆的和声、活跃的情绪，正好反映出匈牙利那些吉卜赛流浪乐师演奏的音乐特点所致。乐章的另外两个主题穿插在基本主题的反复之间，因此这一乐章的曲式结构大体上可以画成这样的图式：A＋B＋A＋C＋B＋A＋尾声。



尾声(Poco più presto) 从大提琴暗示基本主题的三连音开始，紧接着基本主题在独奏小提琴上变化重现，速度转快，新的力量在增涨着，音乐越来越光辉、明亮。其间，乐章的第一个副主题(B)曾在管乐器中出现，但是最后独奏小提琴还是超越于全乐队的力量之上，全曲以富于匈牙利特色的三个有力的和弦作为结束。

第二钢琴协奏曲

(♭B 大调　作品第 83 号)

勃拉姆斯是一位出色的钢琴家，他的钢琴演奏曾被舒曼誉为“具有高度禀赋”。他的创作道路从钢琴开始，其中一部分管弦乐作品，例如《海顿主题变奏曲》等，同时存在着钢琴曲和乐队曲两种版本，又如他的许多著名的《匈牙利舞曲》，原先也都是为钢琴而写的，他的一些钢琴奏鸣曲，有时也被称为“隐蔽的交响曲”。

勃拉姆斯为钢琴写的协奏曲共有两首。第一首是他的早期作品，在 1859 年写成，其前身是一首用两架钢琴演奏的奏鸣曲，他曾经考虑把它改为一部交响曲，但没有着手进行，最后写成了钢琴协奏曲的

形式，但其中明显存在着钢琴声部与乐队不十分平衡的痕迹，乐章的对置与形象的发展也不十分完善。他的《第二钢琴协奏曲》是一首带有钢琴独奏声部的四乐章"交响曲"，它的构思完整、结构严密，兼具史诗般的宽广和勇士般的气概。这首协奏曲最早构思于《第二交响曲》完稿之前，它同《第二交响曲》有着不少共同的特点，例如其中对生活欢乐的赞颂以及关于祖国传奇般的形象等，看来都不是偶然的。这首作品由于确证了作者的创作之纯熟，因此美国著名钢琴家霍罗维兹(Horowitz)曾认为再没有别的钢琴作品比它更伟大了。

《第二钢琴协奏曲》是作者两次访问意大利的产物，开始构思于1878年春，当作者旅居阳光明媚的意大利时，但在1881年4月间才最后完成，同年11月在布达佩斯首次演出，由作者亲自担任钢琴独奏。协奏曲的四乐章结构十分引人注意，这部作品本来也只有三个乐章，但为了在现在的第一和第三乐章之间安排一个对比性的乐章，因此又安插进现在的第二乐章，也有人认为这个乐章原先是为小提琴协奏曲写的。协奏曲的第一乐章很长，钢琴声部很难演奏，作者为此曾说过"这不是为小女孩而写的乐曲"。这首作品的大部分乐章中，钢琴声部虽说从属于乐队，也就是说，作者首先并不把钢琴当作一个独奏声部来使用，而是以它作为一种富有光辉的色彩去丰富乐队的调色板。因此，一般交给钢琴声部演奏的那种重要主题，在这里也不存在，它的作用好象只是作为诸乐器声部的答句和有时强调一下打击乐器声部而已。乐章用完整的奏鸣曲形式写成，第一主题的胚胎在乐章开始时由法国号奏出并立即发展成为一个明亮的乐句：



钢琴在法国号陈述的间歇中，用翻滚的琶音音型欢腾喧闹地两次插入进来，然后，它便以华彩乐段的形式激动而精致地做了一番表

演，并促使乐队的全奏去发展这里的主题素材，形成了英雄性的情绪。但是从这里开始，钢琴便不再作为一件独奏乐器发挥作用，这并不是说钢琴声部不重要，相反，它在乐章中始终以其清净光滑的音响，在其突进的琶音进行中，为乐队中狂热发展的那些旋律进行装饰。乐章的第二主题很快地出现，它具有抒情的气质，柔美如歌，也是乐章的重要构成部分：

例584



在乐章中，法国号在开头奏出的那一段美妙的主题，以其非凡的新颖和浪漫主义的魅力起着主导的作用，它代表的是关于祖国的传奇形象。乐章中有很多高潮，有钢琴和乐队的许多应答，有时出现过一些试探性的、甚至是不祥的休止和静寂，但是充满光辉和活力的主题经常反复出现，最后在尾声中钢琴和乐队以一些坚定、华丽的乐句导致辉煌的结束。

第二乐章从它的音乐特点和所产生的效果上看，相当于一首结构自由的诙谐曲，它充满着火一般炽烈的激情、饱满有力的节奏以及紧张的冲突，也有疑虑和渴望、沉思和冥想。一般说来，诙谐曲总是含有幽默和戏谑的意味，但是依然可以用这种形式来表现更为严肃一些的内容，贝多芬曾经这样做过，勃拉姆斯在这里也是这样。乐章

例585



直接从钢琴独奏的第一主题开始，它生机勃勃，也带有自由的即兴演奏的因素：（见例585）

乐章的第二主题是抒情性的，音型十分简单，由小提琴和中提琴奏出，但以其谧静的美同前一主题构成对比：



乐章的中段同前后两大段落之间形成更进一步的对比，这是一个生动欢愉的旋律，它的节奏坚定而有力：



这一个带间奏性的诙谐曲乐章，也有人把它比作一些巨人的嬉戏。

第三乐章好象体现了作者在大自然中所怀有的那种崇高的祷念之情。勃拉姆斯写过许多动人的歌曲，在这一乐章中，他又显示出在这一方面的真正才能。但是十分奇特的是：他并没有把这一乐章的基本主题交给钢琴这一音响光辉的独奏乐器，相反地，钢琴在这里几乎只起一种打击乐器的作用。乐章开始时，基本主题由独奏大提琴奏出，那富于表现力的乐句，驾凌于乐队的轻淡伴奏之上：



之后，主题转由大管和小提琴复奏，接下便是独奏钢琴的一个自由而奇妙的装饰乐句，然后，当主题转由乐队奏出时，又可以看到它

的形影。总的说来，这一乐章虽然引出一些高潮，但总的情绪是低沉和阴暗的，主题的发展也是以乐队较为暗淡的音响为其基础。

最后乐章是一首轻快优美和别出心裁的回旋曲。钢琴在这里更有力地发挥了一件独奏乐器所应起的作用，乐章的基本主题，最初便是由它奏出然后再由乐队复奏和发展的：



乐章除基本主题外，还穿插着两个相当重要的副主题，它的结构可以标明为：A＋B＋C＋B＋A＋A＋B＋C＋B＋A＋尾声。其中的第一副主题由木管乐器与弦乐器奏出，钢琴则用琶音为之装饰，很有匈牙利吉卜赛的风味。这个表情丰富的主题又令人想起勃拉姆斯作为一位歌曲作家的特殊才能：



第二副主题是另一支欢愉的旋律，仍由钢琴奏出，弦乐器则用拨弦作为伴奏。这支旋律带来了钢琴声部的大量辉煌的装饰，使整个乐章保有其光采夺目的色彩变化，成为整个协奏曲之冠：

例591



最后，乐章相当扩展的尾声导至一个辉煌的高潮，它那宏亮的效果给人留下深刻的印象。

布 鲁 赫

(Max Bruch 1838—1920)



德国作曲家、指挥家马克斯·布鲁赫在1838年1月6日生于科隆。母亲是一位歌唱家，出身于下莱茵一个有名的音乐家家庭里。布鲁赫的音乐才能在小时候就在母亲的关心培育下发展起来，但他最早接受的理论教育却是在波恩，而且很有成果。1852年，十四岁的布鲁赫便获得法兰克福(美因河畔)莫扎特基金会的四年奖学金，得以在科隆继续深造，这期间他的一些作品已经引起人们的注意。他在音乐上的进一步发展，同他长时间旅居许多音乐城市密切相关：他在科隆当教师，根据歌德原作写成的一部轻歌剧也在这时候上演(1858—1861)；在慕尼黑他根据诗人盖布尔(Geibel)的诗作写作歌剧并得以在曼海姆上演(1863)；他在科布伦茨等地当音乐指挥(1865—1870)；在柏林和波恩专心创作(1875—1878)；到英国利物浦任爱乐乐队指挥(1881—1883)；回国后又在布勒斯劳和柏林担任指挥和教职(1883—1910)。1910年以后，他脱离演奏活动，住在离柏林不远的小城镇，直到1920年10月2日去世为止。

布鲁赫是十九世纪末，二十世纪初的技艺完备的作曲家之一，他写出的旋律同民歌有很密切的联系，德国的合唱曲、希伯来的传统曲调、苏格兰和威尔士的歌调都使他迷恋，他选取这些民间旋律的部分

素材，从其中简单的核心发展成完整的乐曲。他的音乐严肃而泼辣，流畅而又适度；他的配器与和声体系以古典惯例为依据。一般说来，他较少进行大胆的探索，他的声名可能从而有所局限。他的创作涉及音乐体裁的诸多方面，他作品的精华所在历来有所争议，但无论如何，时至今日在音乐舞台上常可听到的，只有他的两部小提琴协奏曲和《苏格兰幻想曲》而已。

第一小提琴协奏曲

（g 小调　作品第 26 号）

布鲁赫也象其它许多小提琴协奏曲作者一样，并不是一位小提琴演奏家，但是由于他卓有成效的努力，为小提琴而写的一些作品却最闻名，而这一首《g 小调第一小提琴协奏曲》则成为他的代表作。

《第一小提琴协奏曲》是作者十九岁在科隆时开始构思的，但是它在九年后才在科布伦茨完稿，1866 年 4 月初次演出，作者亲自指挥。这首乐曲后来通过小提琴家约阿希姆和萨拉萨蒂的演奏之后，便象门德尔松的小提琴协奏曲那样闻名于世，成为众多小提琴家常演曲目之一。

协奏曲按惯例分成三个乐章。第一乐章是一首前奏曲，用不完整的奏鸣曲形式写成，从定音鼓轻微的滚奏开始，在乐队和弦式的进行和独奏小提琴的华彩乐句几次交替出现后，独奏小提琴便奏出乐章奔放有力的第一主题：



第二主题温柔优美，先由独奏小提琴奏出，而当乐队复奏时，独奏小提琴则以震音演奏上行的音阶与之相对置：

例593



主题简短的陈述后，发展部首先发展第一主题，而第二主题则穿插其间发展，同时结合着独奏小提琴的一系列装饰乐句，使这一热情奔放的合奏具有奇妙的效果。但是当发展部告一段落后，只见开始处的木管合奏同独奏小提琴华彩乐句的交替重现，而乐章的两个主题都被省略掉了，乐队以一个从最强减到最弱的下行乐句，把音乐不间断地转入第二乐章。

第二乐章是一首十分优美的歌曲，占有相当扩展的篇幅。如歌的主题一开始便由独奏小提琴奏出，它那深情叙述的旋律，弦乐器合奏的和声衬托，表达了一种类似冥想、思念、有时有点烦恼甚或激动的情绪。音乐的进行逐渐达到一个有力的高潮，最后在极轻微的弱奏中消逝：

例594



最后乐章用奏鸣曲形式写成，音乐开始时，第一小提琴的引子为第一主题的呈现先做好准备——为了同前一乐章保持衔接，这段引子从前一乐章的♭E大调开始，然后转入终曲的G大调，它不断反复这个主题的一个动机，从极弱奏逐渐增强力度，最后引出了豪放、雄浑的第一主题来：



这曲调和节奏都富于吉卜赛风味的主题，在独奏小提琴和乐队全奏中获得了充分的发展，然后，独奏小提琴以一个起连接作用的三连音乐句导入第二主题：



发展部只发展第一主题，而独奏小提琴则用三连音和分解和弦进行为之装饰；再现部依序重复乐章的两个主题，并用第一主题的基本动机和独奏小提琴的颤音进行引入高潮，最后豪放的第一主题在尾声中得到乐队和独奏小提琴有力的强调，速度加快了(Presto)，音乐在一个辉煌有力的热潮中宣告结束。

马　勒

(Gustav Mahler 1860—1911)



奥地利作曲家和指挥家古斯塔夫·马勒在1860年7月7日生于波希米亚的卡里什特一个犹太小商人家庭里。他在童年就已显出音乐才能：六岁时参加钢琴比赛；八岁时已能为别的儿童授课；十五岁离开文科中学到维也纳音乐学院学习三年，因成绩优异几次获得奖赏；十九岁起开始他的指挥和创作活动，曾先后在布拉格(1885)、莱比锡(1886)、布达佩斯(1888—1891)、汉堡(1891—1897)和维也纳(1897—1907)等地的歌剧院担任指挥。维也纳皇家歌剧院在他任职期间曾达到前所未有的水平，在当时享有第一流的声誉。他指挥演奏莫扎特、贝多芬、瓦格纳、威尔第、斯美塔那和普契尼等作曲家的作品，都有其独到之处。他总是根据作者表达思想感情的一切提示，尽可能深入地发掘作品的内容，清楚准确地把它表现出来，即使是一个附点、一个休止符、或者是一个表情符号也不轻易放过。因此，他的指挥和演奏具有一种非凡的力量，给人难以忘怀的印象。1907年，他脱离歌剧院职务旅居美国继续他的指挥活动，但每年回到他最感亲切的维也纳名山度夏。1911年，当他第四次休假回国旅行期间，因心脏病发作，在5月18日死于维也纳，时年五十一岁。

马勒的工作有自己的一种方式和特点。在很长一段时间中，他

主要忙于乐队指挥和剧院监督的事务，只是到假期他才变成一个作曲家。他常在夏间写出作品，而到冬季则利用清晨时间加工和配器——他的许多作品大都是在这样的条件下写成的。马勒的作品只限于交响曲和歌曲，这两者之间又有很密切的内在联系。他一共写出十部交响曲（最后一部没有完成）和三套用管弦乐伴奏的歌曲集，包括《流浪少年之歌》、《孩子们的神奇号角》和《亡儿悼歌》；还有一部六乐章交响声乐套曲《大地之歌》等。他的交响曲创作，具有统一的音乐构思。他的全部交响曲汇合成为一个统一的整体——规模宏伟的交响哲学史诗，其中每一部交响曲都是这一巨著的一个章节，彼此之间有其深刻的内在联系，而且新的交响曲往往又好象是从前面一部直接诞生出来似的。他的这一巨著，大体上还可以分为一段序幕、两个三部曲和最后的高潮：《第一交响曲》可以看作是他的全部交响曲创作的序幕，它的主题素材部分来自作者的歌曲集《流浪少年之歌》；组成第一个三部曲的《第二》、《第三》和《第四交响曲》，除乐队外还使用独唱或合唱，而其中的唱词则选自他的歌曲集《孩子们的神奇号角》，换句话说，这套歌曲集形成了这三部交响曲共有的旋律和哲学基础；《第五》、《第六》和《第七交响曲》组成另一个三部曲，全都同马勒为德国一位浪漫派诗人的诗谱成的歌曲集《亡儿悼歌》有关，虽说它的内容在这里只由乐队单独体现；最后是他的交响曲创作的辉煌高潮，即被称为“千人”交响曲的《第八交响曲》和实际上是带有独唱声部的另一部交响曲《大地之歌》以及《第九交响曲》。马勒的歌曲乃是孕育他的交响曲的种子，他的交响曲则是他的扩展了的歌曲，或者说，他的歌曲是他的交响曲的草稿，在他的交响曲中，他的歌曲则赋予并解释作品的含义。

马勒的几十首歌曲都是为自己而写的，好象是一种独特的音乐日记，这些歌曲在他生前很少演唱，只是到第一次世界大战前不久才开始逐渐为人所熟知。他的《流浪少年之歌》的歌词，都是他亲自写的，纯粹是作者本人的内心表白；他的另一套歌曲集的歌词选自以《孩子们的神奇号角》为名的古代德国民歌集。这些诗句有些是关于愉快或悲哀的情歌，很大一部分是关于同大自然之间的感情交流，以

及由此而来的关于流浪者的形象与天体的运转等内容；还有一些涉及战争和死亡的恐怖，而另一些则讲述人同上帝的和解——关于宗教的主题，马勒曾反复表明这仅仅是对爱、幸福与和平的一种隐喻和象征。他酷爱自然，热爱世界和人类，他用乐观的态度赞美过它；但是他生活在一个艰难的时代和国度——渐趋没落的奥匈帝国，俾斯麦和威廉二世的战争政策和民族压迫，使这世界充满了痛苦。"当大地上还有别的生灵在受苦遭难，我又怎么可能幸福呢？"——这是俄国作家陀斯妥耶夫斯基的一句名言。马勒曾经说过，他的音乐都是据此而写的。他的歌曲和交响曲一样，其实质内容可以说是对人类的恻隐之心，即对遭受剥削和压榨的大多数人的怜悯。马勒探寻并企图回答使他困惑的那些问题，但他不理解社会不公正的真正原因，不懂得从政治斗争去找寻解决问题的办法，所以他寄希望于道德和精神的力量，企图通过自己的交响乐去进行说教，用他自己的话说，去"创造世界"，即用音乐使少数人越过庸俗的生活到达所谓纯洁的人类之爱的世界中去。有一次他在给著名指挥家布鲁诺·瓦尔特(Bruno Walter 1876—1962)的一封信上甚至这样说过："真奇怪，当我听音乐的时候，或者当我指挥音乐演奏的时候，我心中的一切疑团全都冰释了，在我看来，一切全都那么清朗而平和，或者，更正确地说，根本就不存在什么问题似的。"十九世纪末期那些眷念人类的资产阶级艺术家往往就是这样。马勒深刻的内心悲剧还在于他自己也意识到：在资本主义世界的残酷条件下，企图唤起社会怜悯的说教是毫无成果的，他那幻想的乌托邦终归破灭，所谓改革的唯心方法终成泡影。他的后期作品是一份令人震惊的文献，它记述了一个浪漫主义音乐家的人道主义世界观的幻灭——从病态的自我发展走向无尽的悲观失望，走向悲剧性的讥讽、神秘和怪诞，即从下界升入天堂、又从天堂沦落地狱的过程。

马勒的创作具有哲学性的宏伟构思，要求用巨大的篇幅来表现，他的交响曲有的甚至长达一小时半的时间，有时音乐的语言失于过分繁杂，乐曲的形式也有比较松散之嫌；与此同时，他的作品需要相当庞大的乐队来演奏，这可能也是他的作品较少有机会演奏的原因

之一。例如，他的《第八交响曲》除了使用一个相当大型的交响乐队之外，还有两个混声合唱队、一个童声合唱队和七位独唱家参加演出。因此这部作品常被称为“千人”交响曲。他的交响曲力图发展维也纳交响曲的进步传统，作品的形象鲜明，主题素材渊源于维也纳民间风俗性音乐，乐队写作技法多样且富有色彩，这都是他的交响曲之特别吸引听者的魅力所在。

马勒是十九世纪末、二十世纪初奥地利交响音乐的伟大作曲家，他的生活和创作道路在处于当时同样社会条件下的其它许多艺术家中是相当典型的。

第一交响曲（《提坦》）

(D 大调)

这部交响曲是在 1885 年，当作者在外省当指挥时继歌曲集《流浪少年之歌》后打下草稿的，1888 年完稿于莱比锡，1889 年在布达佩斯首次演出。据说这部作品是马勒有感于德国作家约翰·保罗 (Jean Paul 1763—1825) 的一部小说《提坦》而写的。提坦在希腊神话中是被宙斯放逐的神祇乌拉诺斯同地母该亚所生的六个子女，被囚于塔尔塔洛斯的地狱之中，是一些可怖而强暴的形象，在有些文学作品中常把提坦同反抗宙斯的那些“巨人”混为一谈，保罗小说中的提坦，在德国浪漫主义文学中是一个重要的形象。保罗是马勒最喜爱的德国作家之一，为此他的《第一交响曲》时常带有“提坦”的标题，据考证，这个标题显然是经过作者本人认可的。关于写作这部交响曲的缘由，马勒曾说过同他本人的两则恋爱故事有关，但他又强调说明这作品的内容“远远超出于恋爱故事之外”。然而，《第一交响曲》同他的歌曲集《流浪少年之歌》之间，无论在主题或在总的情绪方面却有最为密切的联系，两者共同构成了作者青年时代的一部自传体论述。《流浪少年之歌》中的第二首欢乐的歌曲，成为交响曲第一乐章的基本主题，而第四首歌曲的一段优雅的跋诗，则出现在慢板乐章之中，至于富有田园风味的诙谐曲乐章的开始，也是源出于他的一首歌曲。可能正因为这样，这部交响曲的最初版本，马勒才把它叫做分成

两大单元，包括五个乐章的“交响诗”——每个乐章都附有解说性的标题，显然也是经过作者认可的：

第一单元：青年时代

第一乐章：无尽春日

第二乐章：百花的一章

第三乐章：满帆前进

第二单元：人间喜剧

第四乐章：猎者的葬礼进行曲

第五乐章：从地狱到天堂

1893年，当马勒修订这部作品时，把它改称为分成两大单元包括五个乐章的交响曲，保留《提坦》的原名；翌年在魏玛演出时，他删去原来的第二乐章，自此，这部作品一直按四乐章的版本出版和演奏。但是，在1967年，又有按原来五乐章版本的演出，即恢复早先被删去的“百花的一章”，因为有人认为，如果删去这一配器精致的乐章，那么，最后乐章的第二主题似乎就不起什么作用了。这部交响曲的创作，经历着很长一段时间，其创作意图又屡经更迭，这在马勒的创作中还是比较少见的。他的《第一交响曲》处于作者创作道路的起点，它还不具有作者后期作品中常可见到的那种尖锐矛盾和悲观情绪，而主要表现大自然的明朗和光辉的一面，以及人同大自然交溶一体的狂喜感情，是爱情和幻想的园地，是青春和活力的礼赞，虽则个别乐章也出现过死的形象，但对未来的渴望却完全是乐观的。

第一乐章用奏鸣曲形式写成。音乐一开始就把听者引入大自然的世界——春日的黎明中去：全部弦乐器在广阔的音域中轻轻地用泛音奏出一个持续几十小节的A音，在这一清静平和的背景之上，不时传出木管乐器四度下行的动机——总谱上特别注明“象大自然的声音”的字样：

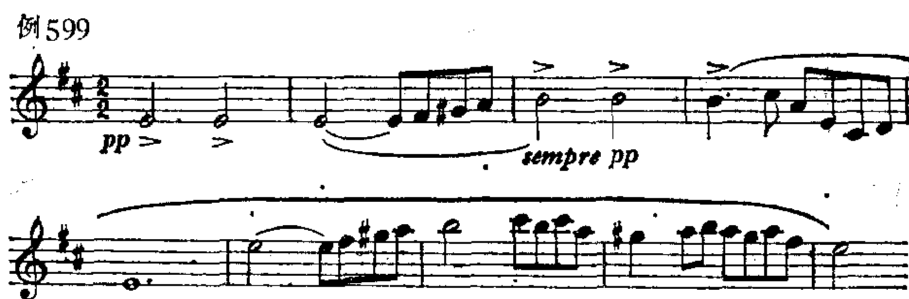
例597



这是整个交响曲的音调基础，它在作品中成为大自然的音乐象征。在这段引子中单簧管模仿杜鹃的啼叫声用的是这一个动机，引子的主题也是由这个动机构成的，乐章的第一主题仍然是从这一动机衍生出来，它贯串整个作品，而且在最后乐章的尾声中还以全新的面貌出现。这段引子除了这个神秘的动机不时打破大自然的清静之外，还有一些模仿猎号合奏的音型，有时在单簧管上，有时在加用弱音器的小号上，隐隐地从远处传来，就是这样，这段引子构成了一幅富于想象力的栩栩如生的音的画面。现在，在音乐越来越轻微地静息下去时，第一主题同样非常清静地由大提琴齐奏奏出：



《流浪少年之歌》中这段歌词，描述原野上清晨的美景和在路旁菩提树下的憩息，纯粹是用奥地利民歌的语言来表现的。大自然显得如此清新、美丽而富有生气，可是这个初尝失恋痛苦的“流浪者”似乎不敢接受大自然的慰藉，“我的幸福也从现在开始吗？”、“世界果真如此美丽吗？”他心中有点疑惑不安。第二主题在A大调，曾经掀起一个小小的高潮，初次显示了大自然的威力：



发展部又从静谧的大自然景色开始，乐章的两个主题以及法国号一个依然是田园风味的进行曲式旋律，得到了充分的发展。马勒的管弦乐写作素以个别乐器性格鲜明的音色著称，也就是说，他喜欢发挥乐队中各个乐器独自的特殊表现力，使它在总的音流中从各个方面积极参与塑造形象。因此，他不爱用乐队的混合色彩，乐曲的织

体是精密细分的，他的作品都是复调织体的范例。乐章中，主题的陈述在呈示部中按对位的方式进行，而在发展部中也是按对位的方式发展的；再现部有所压缩，但非常强而有力。他在这一乐章中，特别是在音乐发展的高潮中，着重发掘并表现大自然潜藏的无尽威力，到乐章近结束时则发展为对大自然的令人心迷神醉的礼赞。马勒在描绘大自然时，并不是专注于它那静观安谧的一面，而是着重反映人同大自然之间的积极关系——田园诗变成威武强壮的力量，这一点是很值得注意的。

第二乐章是布鲁克纳式的诙谐曲，它在整部交响曲中是最简炼、最单纯、最易于为一般听众所接受的。开始时，大提琴和低音提琴强有力地奏出一个固定音型，这是大家熟悉的四度下行的动机，它同小提琴不断反复的八度跳跃音型，共同组成音乐的背景：

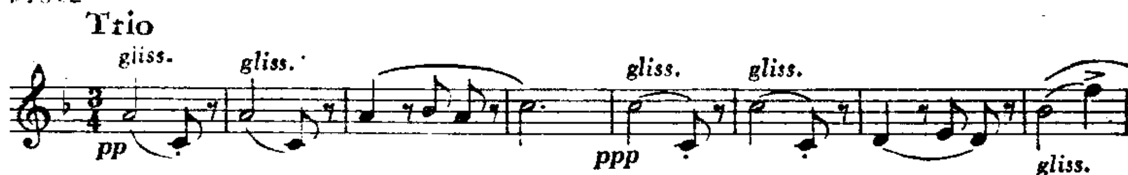


在这背景上出现的基本主题，出自作者早期创作的一首钢琴二重奏曲，它同作者的一首歌曲也有迹近之处：



这支旋律生动地描绘出一幅生活风俗性画面，它的音调和节奏都富有维也纳连德勒舞曲或圆舞曲的特点，但它的魅力主要在于节奏的力量。同乐章前后两段的雄浑、单纯但有点粗笨的上奥地利乡村舞曲相对照，中段是柔和、温暖的圆舞曲，同样近似舒柏特时代古老的奥地利连德勒舞曲，它依然在低声部的四度下行动机的背景上进行着，但速度较前缓慢：

例602



第三乐章同前一乐章形成鲜明的对比：田园诗的气氛消失了，这位流浪少年身处的世界显出丑陋的怪相，这是悲剧性的嘲弄的模拟，马勒把这一乐章叫做“仿卡洛风格的葬礼进行曲”。卡洛(J. Callot 1592—1635)是法国一位著名版画家，他偏爱塑造一些可怖和罕见的形象，这里指的是关于树林中一些小动物埋葬一位死难猎人的民间故事，兔子和狐狸用脚爪揩擦它们装出的眼泪。作者把这个景象写成一个卓越的乐章，这里，恶梦、嘲弄、怪相和一本正经相互交溶在一起。这首漫画式的进行曲从定音鼓独奏开始，用的还是那个四度下行的主导动机，在它那均匀的节奏背景上，低音提琴加弱音器奏出一支古老的大学生歌曲“马丁兄弟，你还睡吗”的旋律：

例603



这支旋律无疑是讽刺性的摹拟，它用小调以替代原来的大调，保持单调的三重卡农式进行，而低音提琴出现在它所不常用的高音区中，尤其强调出这种嘲弄的特点。随后，在时而是小号的庄严咏唱、时而是单簧管幻想气氛的衬托下，出现一支过分伤感和鄙俗的茨冈旋律，再次加深了嘲讽的含义：

例604



乐章的中段同前形成鲜明对比，是一首明朗、抒情的歌曲性主题，它同第一乐章基本主题的曲调有其相似之处：

例605



但这个主题并没有得到广泛的发展，很快音乐又回到开头那单调的卡农曲，然后不间断直接转入终曲。

这部交响曲中，最初两个欢愉的乐章实际上只是这出戏剧的前奏，而第三乐章则是一个间奏曲，它为最后乐章的广阔发展预先做好准备。最后乐章乃是全曲的中心，它形成这出戏剧的顶点，象这样把作品的重心从第一乐章移到最后乐章的做法，是马勒交响曲写作的重要原则之一，这在他的《第二》、《第六》和《第八交响曲》以及《大地之歌》的最后乐章中都还可以看到。

《第一交响曲》的最后乐章篇幅很长，仍用奏鸣曲形式写成，由于包含很多对比性的形象，结构稍感松散。乐章从大钹的猛然一击开始，霎时间整个乐队象翻腾一般，只听到铜管乐器的呼号，弦乐器疾飞的半音阶乐句，打击乐器的轰鸣，混杂交错在一起，形成一种狂乱和极度兴奋的状态。从这段引子中生长出来的第一主题，有其英勇的气概。

例606



第二主题是如歌的咏唱，在乐章中是最动人的一段：

例607



这两个主题，连同第一乐章一些形象的再现，在这里有着几番起伏和发展，最后，四度下行动机中又产生出一个新的主题，它象是对青春胜利的赞颂，对战胜邪恶和绝望的人们的赞颂。在这欢呼胜利的尾声中，马勒特意要求所有管乐器把喇叭口朝上吹奏，同时要求七个法国号演奏者全部起立，让法国号的音响统御整个乐队，直到全曲的辉煌结束。

第二交响曲（《复活》）

（g 小调）

马勒完成《第一交响曲》的创作后，他并没有直接着手他的第二部杰作的写作。这时候，他为德国诗人阿尔尼姆（L. J. Arnim 1781—1831）和勃伦塔诺（C. Brentano 1778—1842）所收集的德国古代民歌集《孩子们的神奇号角》紧紧地吸引住，这册民间诗集确实触发了马勒的创作想象力，对他产生了强有力的影响——诗集所描述的整个感情世界，包括那暗夜的情调、童稚的欢乐、逗人发笑的幽默、深挚的虔敬之情，不但在他为部分诗歌配写的带有管弦乐伴奏的歌曲中得到反映，而且还赋予他创作《第二》到《第四交响曲》的灵感。他的第一个三部曲——《第二》、《第三》和《第四交响曲》，都选取《孩子们的神奇号角》中的歌谣作为作品总的情绪的核心，因此这三部交响曲时常被称为"号角"交响曲，它象一幅大型的宗教"三折画"，表现了马勒对一个坚定信仰的探求和对万物秘密的回答。

《第二交响曲》在1894年写成，翌年三月，由理查·施特劳斯在

柏林首次指挥演出其中的前三个乐章，同年十二月，又由作者亲自指挥全曲的完整演出。马勒的这部交响曲深具戏剧性，它在他的全部交响曲创作中是一个很有代表性的作品。这部交响曲篇幅很长，整个作品的演奏约需一个半小时，作品的配器较为浓密而沉重，需要用庞大的乐队来演奏，它有时象暴风雨般激烈，有时意气极为高扬。交响曲的最后两个乐章要求一位女低音、一位女高音歌唱家和一个混声合唱队参加演唱，最后乐章还用进了管风琴的音响。尽管存在着这些演奏条件的问题，这部交响曲近来还是越来越多地受到音乐会听众的热诚欢迎。

在马勒创作中最足以作为表征的是关于生与死的问题。在《第一交响曲》中，我们听到过一首奇特的葬歌，那里已经有过死的形象出现；而在这部交响曲中，他完全醉心于生与死、可怖的最后审判和复活的极乐至福等问题。关于交响曲的第一乐章，马勒管它叫做"葬仪"，他在给一位友人的信上还说："这是我的《第一交响曲》的主人公，现在我把他送进坟墓。这里立即产生这样一个重大问题：你为什么活着？你为什么受苦？难道这全是可怕的天大笑话？""葬仪"乐章是一支具有悲剧性格的有力挽歌，好象是主人公对他一生的回顾。乐章基本上用奏鸣曲形式写成，开始时，在弦乐器的颤音背景上，大提琴和低音提琴强有力地奏出一些急促的动机，这个暴烈和出奇的开头，分导出一大群主题素材，现在它集中在c小调上，纯具葬礼进行曲的特性，一开始便奠立全曲始终保有的那种严肃而庄重的情绪：

例608



很快地，乐章的第一主题由双簧管和英国管奏出：

例609



乐章另一个主题作为前者的对比，移入E大调，这是一个虽然简单但巍然耸立的美丽旋律，它最初的陈述象是前一主题对位式的翻版，而且它还是最后乐章“复活”主题的第一次暗示：

例610



乐章的结构大体上是：呈示部特别扩展，而发展部和再现部则较为紧缩，这几个部分各从不同的角度去处理乐章的素材。值得注意的是，这一部交响曲虽然使用一个规模十分庞大的乐队，例如其中法国号和小号各用六个，最后乐章法国号甚至增加到十个，但在这一乐章中，他也有只用寥寥数笔便创造出效果突出的范例，例如，当c大调慢速度的主题重现前那一小段g小调的前引，即由小号伴随两个双簧管的进行便是这样；此外，乐章中有一处不协和弦，包括有c小调音阶所有的音，它那嘎然作响的效果也是比较突出的。总的看来，第一乐章充满着力度的对比，它是马勒很出色的乐章之一，正如人们所说，它象一系列壁画在听者面前匆匆闪过。

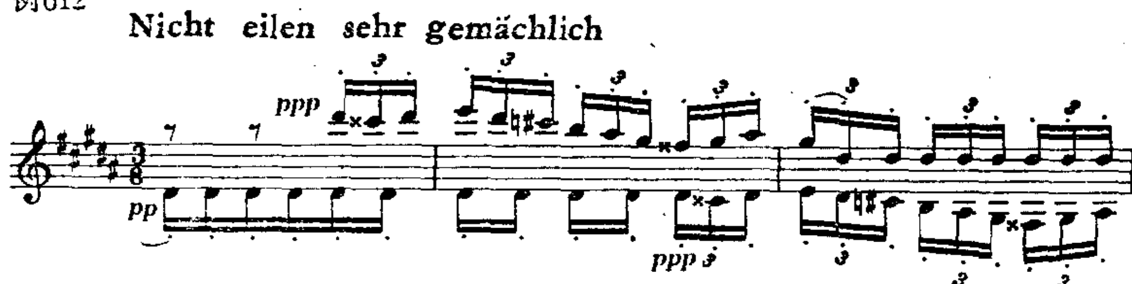
第一乐章后马勒并不采用传统慢板乐章的形式；他首先安排下五分钟的间歇时间（在总谱上用文字标出），然后以两个绝然对置的简短乐章，来作为对过去的痛苦和欢乐的回忆。其中的第二乐章象一种间奏曲，用作者的话说，那是第一乐章中进入坟墓的那个主人公对过去曾是充满阳光的欢乐岁月的一种回顾，但这一乐章在某种意义上打断了这部交响曲所描述事件的真实而残酷的过程。这里出现了轻快的舞蹈场面，乐章的基本主题是一种连德勒风格的舞曲：

例611



这支舞曲旋律由弦乐器组以各不相同的方式三次反复奏出，第二次反复时在大提琴上出现一支美妙动人的对位旋律，而第三次则先用整个弦乐器组的拨奏，然后再转递给木管乐器。乐章中作为对比的第二支旋律由三连音组成，节奏活跃新颖：

例612



乐章近结束时，有过一段赋格曲式的从容发展和一个有力的高潮，但整个乐章却结束在一种怡然自得的神情之中。总的说来，这个乐章作为一个独立的乐曲，是十分迷人的，它象是海顿的巴黎交响曲在十九世纪的一个翻版。

第三乐章中，马勒习惯于引用古老的素材——这是《孩子们的神奇号角》中一首叫做《圣安东尼对鱼儿说教》歌谣的管弦乐改编曲。据说，帕图亚的圣安东尼在湖岸上长时间地耐心向鱼儿说教，劝说它们改变贪馋的本性。鲤鱼、狗鱼、鲟鱼和鲶鱼等无不愉快地聆听这位道德家的教诲，但过后重又各自追逐自己的猎物果腹。马勒对这一传说题材深感兴趣，并把它写成带有管弦乐伴奏的歌曲，又把它用入交响曲中来，因为他心目中的世界是充满着这类鱼儿的。这首歌曲无论是歌词或是音乐，都用“反话”来表现，始终贯串着一种讥讽的特性。在这一乐章中，当然不会去描写游鱼攒动的外貌，它的中心内容是想表现对人类的卑劣所感到的绝望；他也试图用“反话”来表现，为这一绝望的内容选择一段十足田园风味和安逸的古老民间曲调，作为乐章的基本主题：

例613



这支恒动曲式的旋律进行流畅，节奏活跃，也有幽默的韵味，但它并不具有真正戏谑的性格。乐章的中段由法国号和小号强有力地奏出，同前后两段基本主题形成对比：

例614



一般说来，使用纯器乐的音响来表现“反话”和讽刺，很不容易获得成功，不过，这一乐章毕竟还是一首别出心裁的诙谐曲，它作为对忧心、恐惧和幻灭的暗示，还是比较成功的。

马勒在创作这部交响曲的“葬仪”乐章时提出的一些重大问题，准备在最后乐章给以解答。但是，当他写出上述三个乐章后，他依然没有找到答案，于是，这部交响曲的创作暂时搁置下来。1894年，汉堡著名交响乐指挥封·彪罗死了，马勒参加在汉堡为彪罗举行的葬仪，亲自感受到他一直在思考的关于死的气氛，这时教堂合唱队咏唱德国诗人克洛普斯托克（F. G. Klopstock 1724—1803）的一首《复活颂歌》，这支用管风琴伴奏的颂歌启发了他的灵感，他顿时决定用“复活”的意念来结束这部用死亡开始的交响曲。六月间，他很快写出了最后两个乐章。这两个乐章实际上是一个不可分割的整体，其中简短的第四乐章是辉煌终曲的一段前引。现在，在第三乐章的音乐逐渐平息下来时，紧接着便传出了女低音一段感人至深的独唱，这是《孩子们的神奇号角》中的一首歌曲——《神光》，铜管和木管乐器奏出的圣咏旋律，更加强调出这庄严的气氛和虔敬的心情：

哦，人们历尽辛酸，

啊，人们遭受沉重灾难——

我愿远离人间走上天庭，

踏上广阔的路程。

……

我从上帝那儿来，

我将回到上帝那儿去！

仁慈的上帝，仁慈的上帝，

将用神光引我进入极乐永生。

女低音以其温暖深厚的音色唱出这忧伤的词句，表达出这颗痛楚心灵的热情呼唤和祈求上帝的恩赐。这一段音乐非常单纯而平静，尽管这里的节拍变化繁多——在开头三十五小节中就有二十一次变换；马勒精细而巧妙的配器，创造出一种欢愉的非人间的音响效果，例如，用两只短笛的对位旋律以伴随人声等。

终曲是整部交响曲的重心，"复活"的标题也是因它而来的。为了寻找足以表达作者意念的明确的语言，他找遍了包括圣经在内的众多的世界文学作品；同时，他一直考虑把合唱用到这最后乐章中去，但又担心人们会误以为他是从外表去模仿贝多芬，因而又踌躇未决。最后写成的这首终曲，前半部分只用器乐演奏，后半部分则以声乐为基础。乐章从凄厉的强奏开始，这里马勒曾称之为"沙漠里的呼喊"的这个段落，把整个乐队都卷入混乱与恐怖的漩涡。接着，法国号从音乐会舞台之外奏出的严肃军号声，是呼唤死者从坟墓中出来的信号：

例615



用马勒自己的话说，这里所有的死者，无论是富人，或是穷人；是君主，或是平民，全都加入最后审判的行列，都在那充满死的呼喊和地震恐怖中战慄着。这个无尽头的行列在乐章中用不断呈现的号声和管乐合奏的圣咏旋律来表现，就象许多画家笔下关于复活场面的

描绘一般。不多久，在乐队一段奇妙的间奏——隐约可闻和若断若续的军号声与神秘的鸟叫声后，女高音独唱和无伴奏混声合唱以其柔和的声音徐缓、严肃而神秘地唱出了克洛普斯托克的“复活颂歌”：

例616



在短暂的休息后，死者们，

你将复活，你将复活！

为了阐述原诗的内容，马勒还附加了自己的一段诗句，随后由女低音唱出：

哦，要相信，

我的心哪，

你并不徒然活着，

你并不白白受苦。

这一乐章的尾声形成了整部交响曲的最高潮，女高音、女低音独唱和合唱高声唱着这复活的歌声，管风琴和钟声也在最后一刻加入，其效果之雄伟和宏亮，确是许多交响音乐所难与匹比的。

第 四 交 响 曲

（G 大调）

《第四交响曲》是马勒第一个三部曲中的最后一部，在 1899—1900 年间写成。作品最初的蓝图表明，它构思于《第二》和《第三交

响曲》之前，作者曾经考虑把它写成一首交响幽默曲，也曾设想用它作为《第三交响曲》的最后乐章，但最后终于写成现在的这部交响曲。

《第四交响曲》是马勒最受欢迎和通俗易解的一部交响曲，它保持了古典式的四乐章结构，旋律典雅而清新，充满明朗的抒情性；它的情调闲逸，也有一些可亲的幽默因素；它所拥有的大多数主题，同维也纳交响乐的歌曲性传统有活生生的联系；有人曾把这部作品比作“童年的画页”，也有人认为可以用“田园诗”一词来概括它的内容。总的说来，这是马勒充满戏剧性和悲剧性的观念世界中的一首别出心裁的间奏曲，是他浪漫主义幻想世界的最后和最集中的一次表现。同规模庞大的《第二》和《第三交响曲》相比较，这部交响曲使用的乐队显然要小得多，它接近于一般的三管编制，打击乐器除定音鼓外还加用大鼓、铃、三角铁、钟琴、钹和锣等，但由于乐队中不用长号和大号等浑厚沉重的音响，整个乐队的效果多半是室内乐性的，有如水彩画一般。

第一乐章的旋律，其音乐素材之清新、无邪，容易使人联想到海顿。乐章开始时三小节前引中的叮呰铃声，产生了令人难以忘怀的效果：



这段旋律后来在乐章中还起着相当重要的作用。乐章的第一主题就在铃声未尽的当儿，立即由第一小提琴奏出，它的旋律进行安逸如歌，表现一种“非常愉悦但又相当忧郁的心情”：



同这支朴实无华的旋律相呼应，随后从低音弦乐器上升起一段附点八分音符的乐句，接着又有一些三连音的音型在法国号和木管乐器上出现，都很引人注目。第一主题的这些旋律乐句稍经反复和发展，富有浪漫主义诗意的第二主题突然由大提琴轻声奏出，这是一个宽广的咏唱，但它的乐思同前一主题同样单纯、愉悦，这一乐章完全是种安然闲逸的情绪:

例619



发展部依然从引子的铃声开始，在第一主题重现后又有一个新主题出现——它由长笛奏出，而用低音提琴均匀的拨弦作为伴奏，这段音乐具有沁人心胸的美质，似是极乐世界的一个幻象:

例620



乐章的高潮位于它的再现部中，第二主题按例转入原调，尾声在全曲中也是最动人的篇页之一。

第二乐章是一首诙谐曲，用自由的回旋曲形式写成，也很象是一首连德勒舞曲式的幻想曲。马勒在这里安排了一个相当重要的独奏小提琴声部，把它的四根琴弦全都调高一个全音:

例621



由此而来的独奏小提琴的特殊音色，再现了中世纪古提琴的音响，很容易使人想象为死神在拉它那大声吼叫的提琴——这种效果同圣-桑在他的《骷髅之舞》中的做法颇为相似。关于这一乐章，马勒

有过这样一段说明："…使我惊奇的是，我清楚地感到我已经进入一个全然不同的王国，好象在睡梦中，一个人想象着自己在天堂的百花芬芳的花园中漫步，而突然间这一切变成了一场恶梦，我发现自己处身于恐怖的地狱之中。象这样神秘而可怖的世界的印迹，在我的作品中常可见到。但这一次是一个神秘而可怖的森林，就是它迫使我把它编织入我的作品之中…"。

诙谐曲乐章由法国号一个不断反复的音型导入，它的笔法清新，象一支农村曲调：

例622



紧接着，乐章的基本主题立即由独奏小提琴奏出，它的旋律进行有些棱角，正符合诙谐性的要求：

例623



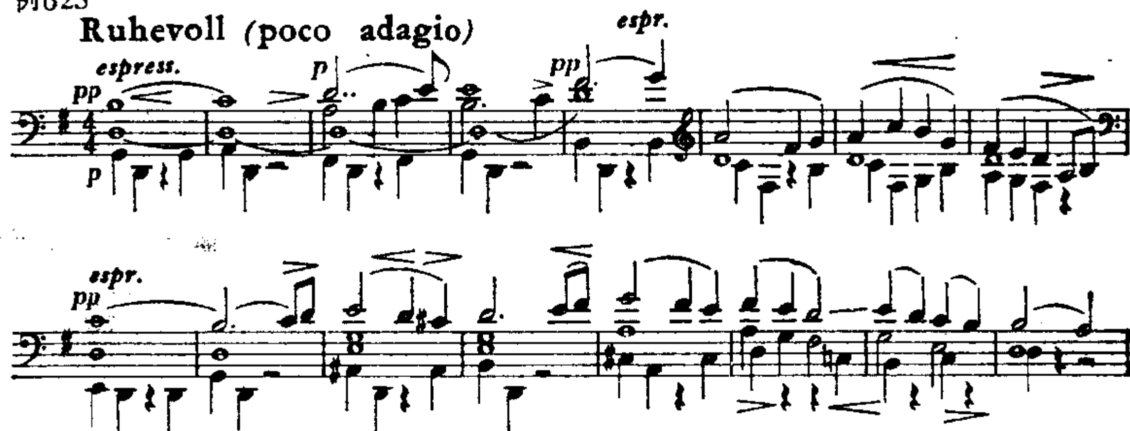
这一基本主题反复呈现的间隙，穿插进很多别的副主题，有时是带弱音器的弦乐器奏出的活跃旋律，有时是法国号和低音大管奏出的引子主题，但其中特别引人注意的则是由单簧管独奏音型引入的F大调主题，它在乐章中的作用相当于诙谐曲的"中段"：

例624

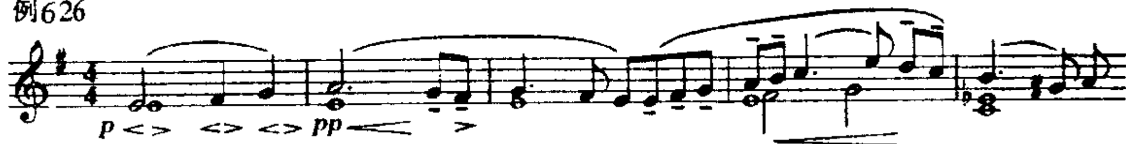


乐章近结束时单簧管奏出的一支旋律，同小提琴交织在一起，它是最后乐章一个主题的暗示性先现。最后，乐章以引子主题作为结束，音响越来越轻，直至完全消失。

第三乐章用主题与变奏曲形式写成，开头显得极为平静，但感情依然严肃而强烈。乐章开始时只用弦乐器来表达，随后才加入少量木管乐器，基本主题由大提琴缓慢而深情地奏出，纯粹是歌曲性的旋律，其中低音提琴的伴奏音型也起着相当重要的作用，这段音乐的调性之稳定，也是马勒作品中少能遇到的：



这一主题的发展中，曾在小提琴上衍化出一段对比性的旋律，用以丰富基本主题的陈述。接着，双簧管和小提琴奏出 e 小调副主题，它的进行有如平静的诉述一般：



这两个主题相继进行一次变奏：基本主题由单簧管和大提琴构成对位的进行，而副主题则移入 g 小调。随后基本主题的第二次变奏转为舞曲风的旋律，从八三拍子 (Allegretto Subito) 经四二拍子 (Allegro Subito-Allegro Molto) 而回到原先的四拍子，逐渐形成一个号角齐鸣般的高潮，在乐章近结束时这段壮丽的瞬间，令人联想到宗教壁画中描绘天堂的景象。之后音响重又减弱，最后是一片寂静。

最后乐章占主导地位的是色彩女高音独唱声部。象这样在交响曲中运用声乐的因素，是马勒交响曲的重要特点之一，这是因为他在构思大型音乐作品时，每每喜欢在一定的场合“适时地让语言来表达他的乐思”。话虽是这样说的，但他用入交响曲中的歌曲，同柏辽兹、李斯特和理查·施特劳斯运用文学性标题的做法并不一样。他的作品总的构思总是以音乐为根据。也就是说，决定音乐发展的总是音乐的逻辑，而不是文学的情节；他从所引用的歌谣中只汲取其情绪内容和旋律的神态，而不是去塑造文学的形象。马勒的交响曲不是自传体小说，而是哲学的抒情诗。最后乐章引用歌曲集《孩子们的神奇号角》中一首叫做《天国的欢乐》的歌曲，歌词所描述的是农村穷孩子们幻梦中的图景——他们获得了各种丰富的食品，而且都是由圣彼得、圣路加等圣徒亲自为他们置备的；这里音乐则通过纯朴的歌曲旋律，着重表现这种天真、童稚、典雅而幽默的意境，显得格外明净、开朗，自此之后，从《第五交响曲》开始，马勒便回到那充满悲剧的“俗世”中来了。

最后乐章的歌曲共有五节唱词，女高音的歌声怡然自得，充满着慰安的感情：

例627



欢乐的天国生活多美好，
俗世不再使我们烦恼，
一切全都如此清静、平和，
人间的喧嚷这里再也听不到。

× × ×

俗世的音乐不管有多美妙，
也不配同天国的音乐相比较，
看那天使甜美的歌喉，
它使所有的心灵振奋、欢跃！

大 地 之 歌

马勒在《第八交响曲》、即所谓“千人”交响曲中，以特别宏大的规模，引用歌德的诗剧《浮士德》下卷终场的诗句，意欲宣扬全人类的友爱，但当他的这一乌托邦式的说教，在当时遭到破灭后，他的创作在内容和结构上发生了重大变化，集中地反映在他最后几部大型交响曲——《大地之歌》、《第九交响曲》和未完成的《第十交响曲》之中。人道主义理想的幻灭以及由此产生的严重惨剧，怀着对生活的热爱而又深刻地意识到生活本身的空幻和无望，在不可避免的死亡即将来临前的内心深省——这些充满着悲观退隐的思想，构成了马勒最后作品的主要内容。

《大地之歌》在1908年间写成，作者管它叫《为男高音和女低音(或男中音)独唱和管弦乐队而写的交响曲》。从创作的时间上看，《大地之歌》原为马勒的第九部交响曲，据说他对“第九”是有点迷信的，因为贝多芬、舒柏特、布鲁克纳和德沃夏克都在完成他们的第九部交响曲后去世，可能正是因为这样，他才把自己心爱的这部交响声乐套曲列在他的一系列交响曲之外。《大地之歌》是马勒最著名的一部作品，可以说是他的全部创作之冠，它所以受到广泛的欢迎，在于它包含有很多方面的内容：它深具哲学性的构思，即对生活、欢乐和期望、同大自然的融为一体、以及最后告别俗世的热情和烦恼的描述，把相对独立的六个乐章贯串成为一个统一的整体；它的基本情调是悲观的，但其中并不缺少满怀激情的抒情性表达，而且并非全是令人沮丧的；它的音乐富于幻想的意味和美，写作技巧可以说达到了作者自《第一交响曲》以来一直在努力攀登的顶峰；整个作品给人的印象有如激越不已的即兴发挥，而它那丰富的色彩变化也同样吸引人们的注意。《大地之歌》的唱词共有七首，都是我国唐朝伟大诗人李太白、钱起(?)、孟浩然和王维的诗作，由于马勒从汉斯·贝特格(Hans Bethge)参照一些英文、德文和法文译本编纂的诗集《中国之笛》中选出这几首诗时，曾根据音乐的需要进行过一些修改和补充，

因此，我们从德文的译文还无法把原诗全部查对出来。《大地之歌》使用的乐队基本上是三管编制，但单簧管却有五个，打击乐器组也相当扩充，包括有一些异国情调的乐器如曼陀林、钢片琴、三角铁、钹和铃鼓等，但这些乐器的使用都十分节省，总是用得恰到好处。这部作品在1911年11月间即在作者去世半年后在慕尼黑首次演出，由布鲁诺·瓦尔特指挥。

第一乐章："咏人世悲愁的饮酒歌"

悲来乎，悲来乎！
主人有酒且莫斟，
听我一曲悲来吟。
悲来不吟还不笑，
天下无人知我心。
君有数斗酒，
我有三尺琴，
琴鸣酒乐两相得，
一杯不啻千钧金。
悲来乎，悲来乎！
天虽长，地虽久，
金玉满堂应不守。
富贵百年能几何？
死生一度人皆有。
孤猿坐啼坟上月，
且须一尽杯中酒。

这是从李太白的七言古诗《悲歌行》中摘出作为这一乐章的一些唱词。这首诗的原意说到人的一生不过百岁，面对这一现实的最好办法是以酒浇愁；马勒根据原诗的译义，把这些诗句分成三段，每段用"生是黑暗的，死也是黑暗的"一句结尾（这段旋律每次出现调性移高一个半音、即从g小调经♭a小调到a小调），以此强调他对生活意义的思索所得出的结论。这一乐章的总的情绪是激越、热烈和惊

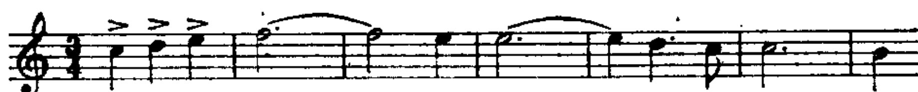
心动魄的，音乐开始时立即传出法国号和加弱音器小号刺耳的号叫：

例628



这个号声动机暗示着原诗对待悲情愁绪所持有的执拗反抗的态度，接着好象爆发出一阵狂笑一般，然后男高音便开始第一段独唱——这是一段难度很高的乐句，很容易暴露出歌唱家在高音区用强声(*ff*)歌唱的弱点：

例629



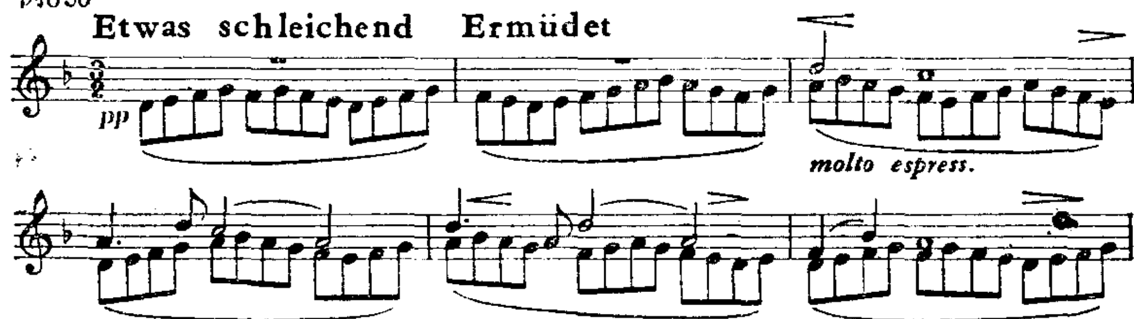
马勒在这一乐章中，调动了乐队的一切手段来表达包括最多种多样的感情色调，可以说，他从来没有让弦乐器发出过如此纯净的音响，也从来没有写出过比这更精致、更富于想象和更充满活力的音乐来，而且，这里音乐的所有美质，还不仅存在于写出的音符之中，连每个休止符也都十分意味深长。当男高音歌唱那无尽穹苍和春回大地时，可以感到他同大自然的交好，正是这大自然的美和活力，一直在鼓舞和增强他对生活的渴望之情，但是在作者沉溺于大自然美景的享受时，也可以感到他的孤独，感到他对人生之短暂表现出难以容忍的尖刻态度——如此绝然相反的情绪同时并存这一事实，一直为人们所惊异和赞许。乐章还有一段出色的描写，即孤猿在月夜坟堆上啼叫的恐怖场面，它暂时把听者带入类似法国哑剧丑角皮埃罗的世界中去。

第二乐章："秋日的孤独者"

乐章的诗句描写秋日的萧瑟景色——花儿枯萎，落叶飘零，诗人的心灵也疲惫不堪。但是在这孤独的悲泣之中，诗人依然希冀爱情的太阳把那痛苦的眼泪照干。原诗作者至今无法查明，根据"Tschang-

Tsi"的译音，有人说是钱起，也有人说是张籍或张继，但在唐诗中却找不到这几位诗人的内容相近的诗作。这一慢速度乐章用d小调写成，它那温柔但黯然的色彩，是原诗内容带来的，正如作者在总谱上用"有点慢条斯理和厌倦"的字样所标明的那样。乐章开始时，带弱音器的小提琴冷漠地反复奏出一个伴奏音型，而在这一描绘秋日湖上薄雾的背景之上，双簧管孤单地进行着它那凄凉的叙述：

例630



不多久，女低音便象为大地唱挽歌一样接唱这一首哀伤的叙事诗，当她唱到"我的心已经厌倦"时几乎是毫无表情的，但当她祷告"爱情的太阳"时却忽然焕发起热情的光芒。最后，音乐还是回到原先那种幽暗的气氛，这段尾声用秋日的雾幔去衬托诗人的眼泪，它那室内乐般的乐队效果在这精细的心理刻划中起着十分重要的作用。

第三乐章："咏少年"

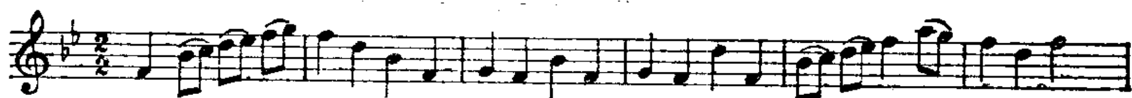
《大地之歌》的第三、第四和第五乐章，都是内容比较单一，但互为对比的小型乐章，象前两乐章一样，这部作品的所有乐章，由男高音和女低音交互轮换演唱。第三乐章是一首青春的欢乐颂歌，它的结构接近于独特的诙谐曲。在这里男高音唱的又是李白的诗句，从德文译文得知原诗叫做《瓷亭》，描写一群少年的活动——他们衣冠楚楚地坐在陶瓷的小亭里，欣赏着池水倒映的美景，喝酒、聊天、写诗。可惜原诗从《李太白全集》中也未能查出。乐章开始时木管乐器奏出的乐句是很有特色的五声音阶进行：

例631



乐章采用的♭B大调的调性，以及健爽明快的曲调进行，都强调表现出青春的活力；只是在风格上，尽管原诗作者所描绘的是中国古色古香的景色，而且马勒也在乐章开始时企图用五声音阶来暗示它，但总的说来音乐的情趣毕竟还是维也纳式的：

例632



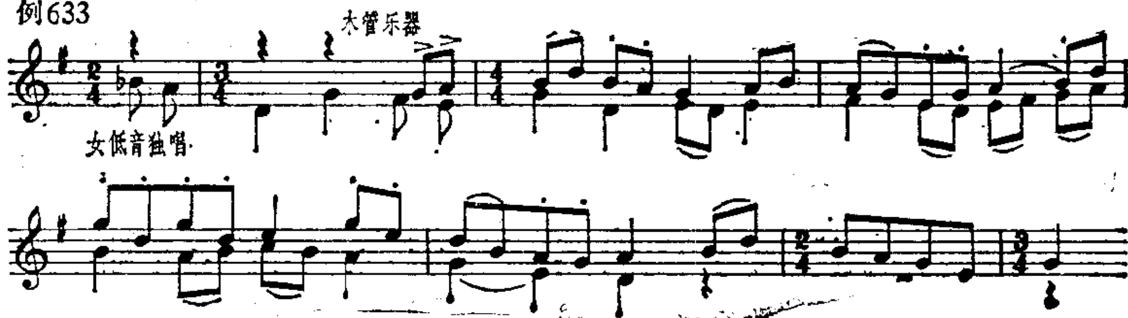
第四乐章："咏美女"

这一乐章采用李太白的七言律诗《采莲曲》，原诗如下：

若耶溪旁采莲女，
笑隔荷花共人语。
日照新妆水底明，
风飘香袂空中举。
岸上谁家游冶郎，
三三五五映垂杨。
紫骝嘶入落花去，
见此踟蹰空断肠。

诗中的若耶在今浙江绍兴城南，相传是西施采莲的地方，马勒为李白所描绘的这幅江南水乡栩栩如生的画面，写出这个极为优雅而平静的乐章。开始时，长笛和小提琴(带弱音器)奏出一个精美而纤细的乐句，它为乐章奠立了充满浪漫主义气息的抒情音调的基础，并随即引出女低音的歌声：

例633



这里两支旋律的对位式的交错进行，很好地表现出岸边采莲女的音容和笑貌。但是不一会，这恬静的气氛便为疾速奔驰而来的马蹄嘈杂声和狂暴的进行曲所代替；美人的明眸对游冶少年报以渴望和热情的目光，音乐显然也比前更富于激情。最后，音乐渐次恢复平静，并在摇篮曲般优美和微妙的气氛中结束。

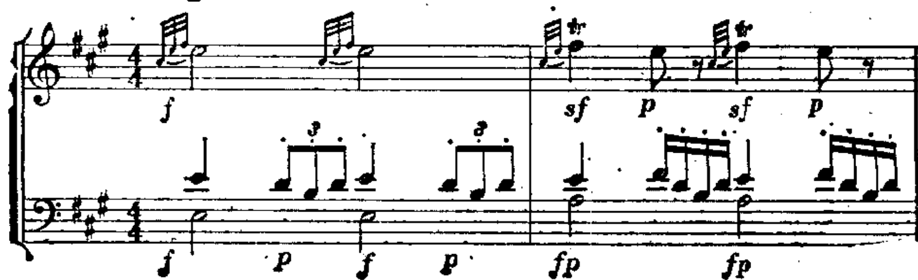
第五乐章："春日的醉翁"

这一乐章实际上是全曲的第二个诙谐曲，男高音唱的是李白的五言古诗《春日醉起言志》：

处世若大梦，
胡为劳其生。
所以终日醉，
颓然卧前楹。
觉来盼庭前，
一鸟花间鸣。
借问此何时？
春风语流莺。
感之欲叹息，
对酒还自倾。
浩歌待明月，
曲尽已忘情。

象第一乐章一样，李白纵情歌唱饮酒作乐——甚至是醉饮卧倒在堂屋前柱旁，直到报春小鸟将他唤醒，才出现了一场令人啼笑皆非的对话。乐章开始时木管乐器的一些满是装饰音的音型，打破了前一

例634



乐章结束时的寂静，象是春意盎然的自然界的描绘:(见例634)

男高音的旋律进行有力，是乐天的色调，但小提琴奏出暗指第一乐章一个动机的音型，也为音乐带来了深深的愁绪。



乐章的中段从序奏重现开始，短笛的一小段主题，是小鸟报春的描写，其中一段唱词是马勒亲自撰写的:

“我凝神谛听而为之神往，

鸟儿在歌唱，欢笑。”

象间奏曲一般的第三到第五乐章就这样过去了，它所带来的关于青春、友情和少女腼腆的微笑也象幻影一般随之消逝了。现在，接踵而来的最后乐章又回到乐曲的基本主题——对生活的渴求和终于不得不同生活告别。

第六乐章:“告别”

最后乐章是整个作品的核心段落，约占全曲一半的篇幅，它的唱词是孟浩然和王维各一首五言古诗，先录于下:

孟浩然《宿业师山房待丁大不至》:

夕阳度西岭，

群壑倏已暝。

松月生夜凉，

风泉满清听。

樵人归欲尽，

烟鸟栖初定。

之子期宿来，

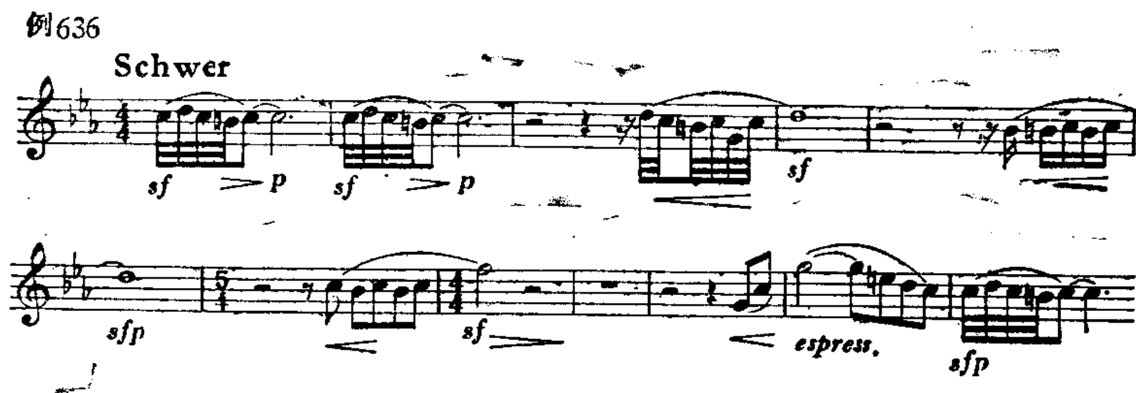
孤琴候萝径。

王维《送别》:

下马饮君酒。
问君何所之？
君言不得意，
归卧南山陲。
但去莫复问，
白云无尽时。

乐章表现自然界永恒存在的思想，诗意地体现了同命运的和解，对宿命论的屈从，以及同生活的告别等内容。关于这一乐章，马勒在给布鲁诺·瓦尔特的信上，曾怀疑人们听后是否能消受得了，也担心它是否会把人们驱向自我毁灭，但是马勒深信自己的音乐已经表达了预期的目的，即对生活的热切期待和渴望，而不是死。即便是这一乐章，音乐也同样充满着热爱生活的感情，只是由于意识到人终有一死，才显得如此之辛辣和尖刻。乐章一段不太长的引子，给人留下了难以忘怀的印象：大提琴、低音提琴、竖琴、低音大管、法国号和锣齐声奏出沉重低抑的C音，在这背景上双簧管反复奏出极度苦痛的回音音型，将主宰整个乐章的发展：

例636



这段器乐引子所造成的象葬礼一般冰冷的印象，确实难以形容，因为它的和声是如此刻板和空洞。而当女低音独唱开始进入时，乐队中只有大提琴保持原来的C音，效果则象失神一般，接着，由于双簧管音型转换到长笛上，更加深这一印象。孟浩然的原诗描绘日落后的薄暮景色，当歌者唱到译诗中“月亮象一只银色的小船在天空的蓝色海面上荡漾”一句时，才第一次为乐队的音色送来一点温暖和生

气。接下一段音乐似乎比较自由，调性也模棱两可，在单簧管和竖琴按三度音程摆动的音型伴奏下，双簧管导入的一长段美丽动人的独奏，可以作为这一段音乐的表征：



女低音现在描述着小溪在黑暗中的吟唱，大自然和整个世界也都已入睡，而诗人却在等待着他的朋友到来，以便同他告别。这时，双簧管的这支几乎结合进全乐章所有主要动机的旋律为之伴奏，但是乐队的音响也逐渐在淡薄下去，最后只剩下竖琴的几声余音在回荡。接下去可以听到曼陀林参加进来加强竖琴的声部，这时小提琴演奏的旋律表达了渴望的意念和“夕阳无限好，只是近黄昏”的一幅维妙维肖的音乐画面，在到达高潮的时刻曾经显出令人神迷心醉的神情，其感情之强烈很少有能与之相比者。这一段以赞颂美、永恒的爱与生作为结束。

现在，出现了一段葬礼进行曲的音乐，这是在孟浩然与王维两首诗之间的一长段间奏：构筑这段音乐的那些动机中先前在双簧管的音型，现在改由英国管奏出，它和大锣的隆隆响声：很容易使人联想到黑暗的深渊和灭亡的形象，接下便是辞别尘世的断肠哀歌——王维的诗句最初以朗诵调的方式由女低音唱出，诗中叙述诗人的朋友来到并相互道别时，葬礼进行曲的不祥节奏一直持续不断，而当女低音唱到“你呀，我的朋友”一句时，充满怜恤之情的音乐才转入大调中去，最后一段尾声依然用大调写成，音乐的歌词是马勒自己加上去的：

这可爱的大地

满布春花，重披绿装，

在那无际的太空
到处永远放射出蓝色的光芒。
永远……永远……

这最后一段音乐永远没有失去它那奇迹般迷人的力量，当女低音唱着“永远……永远……”一句时，音乐不知不觉间消逝了，它使人感到这乐声是那么之遥远，仿佛已经不在人世而进入“极乐永生”一般——这就是同大地的诀别。

《大地之歌》所描述的都是同“天国”相对而言的“下界”或俗世的生活，它的标题如果译为《俗世之歌》或者《尘世之歌》，可能更恰切一些。

附录：

什么是交响乐队

我们时常听到交响乐队的演奏，时常听到电台广播的交响音乐，每当我们听赏这些音乐作品的时候都会感到：从这样的交响乐队中不知道有多少美丽的、雄壮的、激动人心的、热情横溢的音乐奔泻出来。但是，一个交响乐队到底有哪些乐器？这些乐器各有哪些特殊的性能和表现力？它们是在什么时候和怎样结合成为这样一个庞大的整体的？一个交响乐队所具有的那种魔术般的力量又是怎样产生的？这一系列问题，并不是每一位音乐爱好者都能完全了解。

这篇短文想就上述的一些问题，简略地谈一谈乐器的起源，人们怎样从种类繁多的乐器中挑选出几十样乐器组成现代的交响乐队，同时也概略叙述一下关于交响乐队在发展过程中的几个重要阶段。我们的目的只在于传播关于交响乐队的基本知识，让大家了解一些乐器的基本性能和它们的特殊表现力，这对听赏交响音乐多少会有一些帮助。

交响乐队有哪些乐器

要想了解这个问题，我们最好还是亲自到音乐厅去看看吧！

我们来到交响乐队进行演奏的大音乐厅，看到舞台上坐着许多演奏者，他们正聚精会神地演奏着各自的乐器。他们有的用弓拉，有的用嘴吹，而有的则用手打。我们可以根据这不同的演奏方法，把种类繁多的乐器划分为几个组：用弓拉的弦乐器是一组，用嘴吹的管乐器又是一组，这一组乐器由于构造的材料不同还可以分为木管乐器和铜管乐器两组，最后，用手来敲打的叫做打击乐器，也自成一组。

我们看到，弦乐器组基本上占满舞台的前半部，它是乐队中最重要的一个组成部分，在数量上占绝对优势，一般在一个由一百人组成

的交响乐队中，弦乐器组就有六十到七十人。这是因为弦乐器组拥有宽广的音域，又可以通过不同的运弓方法而获得各种色彩和力度的变化，再由于它便于奏出悠缓的长音，而不必象管乐器那样需要经常换气，可以自始至终不间歇地演奏，最后，它那格外温暖和富于表情的音色，又最适于表达人的复杂多样的思想感情和内心体验，所有这些，很自然地使弦乐器组成为整个交响乐队的基础。

弦乐器组包括小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴四种乐器，这些乐器的形状大致相似，只是体积大小不同，相应地各自的音域也不一样。弦乐器组中的每一种乐器都有一位首席演奏者。

小提琴在弦乐器组中体积最小，音域最高，它的表现力格外丰富多样。在演奏技术方面，小提琴在全乐队中也最灵活；它适于演奏任何速度和形式的乐句，包括带有和弦式进行的乐句。因此，小提琴在乐队中总是起着主导的作用，它可以称为交响乐队的“心脏”。在乐队中小提琴演奏者一般有二十二人到四十二人不等。从十八世纪开始，小提琴便习惯于划分为第一小提琴和第二小提琴两部。第一小提琴多半演奏乐曲的主要旋律，第二小提琴有时也同第一小提琴演奏同样的旋律型、即同第一小提琴齐奏或者保持比第一小提琴低八度、低三度或者低六度的旋律进行。因此，第一小提琴和第二小提琴一般都排在舞台的左方，第二小提琴列在第一小提琴的后面；但也有把小提琴声部全部排在舞台前列的情况、即把第一小提琴排在指挥的左边，而把第二小提琴排在指挥的右边。因为第二小提琴有时也同弦乐器组的其它弦乐器一起为第一小提琴伴奏，在这种情况下，由于它的排列位置同其它弦乐器较相靠近，音响也较易融洽在一起。有时候作曲家由于需要造成特殊的效果，还把小提琴细分成更多的声部，例如瓦格纳的乐剧《莱茵黄金》中甚至把小提琴细分为十二个声部，但这种情况终究是比较少见的。

中提琴的外形同小提琴一样，但体积稍为大一点。中提琴的声音稍低，不如小提琴那样清丽，但它那不大透明的带点忧郁色彩的音色，在乐队中却也是不可多得的。中提琴进入乐队后并不是马上就有机会发挥出与它本身相称的作用。在巴赫和亨德尔的复调音乐中，

中提琴与其它弦乐器同处于平等的地位。但是后来的作曲家并不重视中提琴的这一独特色彩，仅仅把它作为乐队的中间声部或者低声部来处理。只是在贝多芬和浪漫乐派作曲家的作品中，中提琴才成为一种演奏旋律的乐器。帕格尼尼、柏辽兹和理查·施特劳斯还为中提琴写了一些著名的独奏声部和独奏曲。中提琴在乐队中通常排在大提琴后面斜对着指挥者的地方，人数有八至十二人不等。一般说来，它多半是同其它乐器、特别是同大提琴一起演奏同样的旋律。

大提琴的外形也同小提琴和中提琴近似，但它的体积要大得多，相当于中提琴的两倍大小。因此，大提琴不可能象小提琴和中提琴那样放在肩上演奏，它只能竖立在地上，演奏者也只能坐着演奏。大提琴的体积比中提琴大，但是它所用的弓却比后者要短一些；大提琴的声音比中提琴低一个八度，但是它的音色却比后者明亮、深厚。大提琴便于演奏宽广的歌唱性旋律，同样也能演奏朗诵式的宣叙调。换句话说，它便于抒发安宁的心境，也能够体现内心的激动，总的说来，它主要是一种旋律性乐器。但是大提琴在乐队中也长期没有机会发挥它应有的作用，直到十八世纪末，作曲家基本上只把它当低声部使用，到十九世纪初还遗留着这个传统的痕迹、即在总谱上用一行谱表来记写大提琴和低音提琴两个声部。可以说只是到贝多芬时才初次充分揭示大提琴的音色的美——这方面，我们只要举出他的《第五交响曲》第二乐章大提琴的歌唱和《第九交响曲》最后乐章的宣叙调，就足以充分说明了。同小提琴一样，也有不少作曲家为大提琴写过一些著名的协奏曲，此外，在歌剧、舞剧和交响乐作品中，也时常可以看到大提琴的精彩段落。理查·施特劳斯的交响诗《唐·吉诃德》还把大提琴用以代表这个愁容骑士的形象。大提琴一般排在舞台右前方，但是如果按另一种乐队排列方式，即把第二小提琴排在舞台右前方时，大提琴则移到第一小提琴的后面，或者，同中提琴调换个位置，排在第二小提琴的后面。大提琴在乐队中的人数同中提琴基本上相等。大提琴除了独立演奏旋律或者同其它一些乐器一同演奏旋律之外，也时常用来作为伴奏，这时候它往往同低音提琴共同成为弦乐器组的低声部。大提琴声部有时候还细分为两个、三个或者更多的声

部。罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲第一段开始处的大提琴分成五个声部，就是一个很好的范例。

低音提琴在弦乐器组中是体积最大的一种乐器，它相当于大提琴的两倍，因此演奏者只能站着或者坐在高凳上演奏。低音提琴的音域最低，在乐队中多半起低音基础的作用，这同它的名称是正相符合的。低音提琴较难演奏快速活跃的旋律，也极少担任独奏，但它同大提琴一起演奏旋律时却有很好的效果。低音提琴在乐队中总是排在大提琴的后面，从舞台右端或左端开始围成一个半圆形，仿佛用来增强大提琴的力量似的。低音提琴声部的人数一般在四到十人不等。

综上所述，我们可以看到弦乐器组中的四种乐器的外形都相类似，只是大小有所不同而已。这些乐器都有四根琴弦，但是低音提琴也有用五根弦的，有五根弦的低音提琴还可以多奏出四个更低的音。总的说来，乐器的体积越大，发出的声音越低。小提琴可以奏出最高的音，低音提琴可以奏出最低的音，它在弦乐器组中是声音最低的一种乐器。同时，还可以看到，弦乐器组中所有的乐器都是用弓拉弦发声的。提琴运弓的技术相当复杂，弓法有很多变化，有时平稳流畅，有时断断续续，有时急剧跳动，再加上左手的揉弦，还可以发出各种不同效果的美妙乐音来。此外，例如用手指轻按琴弦发出泛音效果，或者不用弓拉而改用手指拨弦，在交响乐演奏中都是常可遇到的。

木管乐器组包括长笛、双簧管、单簧管和大管四种主要乐器，此外，这四种乐器又各有它的变形乐器——即短笛、英国管、低音单簧管和低音大管，在交响乐队中也常要用到。木管乐器是用一种精选的木头挖成管状形体并借吹气以发声的乐器，我们所说的"木管"正也就是因为它本身使用的材料而得名的。但是实际上木管乐器并非全是木质的，例如长笛，在十八世纪常有用象牙、水晶、甚至用金子做成的，而现在，则用金属或者有机玻璃制成。我们知道，弦乐器组的各种提琴的外形大致相似，而且几乎同在一个历史时期形成。但是木管乐器组则不然，它的发展很不平衡，其中有的在远古就已闻名，但有的很晚才出现；而且，木管乐器组所有乐器的制作至今一直还在

改进和完善。各种木管乐器各有其独特的外形和构造，吹奏的姿势和方式也不尽相同。木管乐器的声音不如弦乐器那样饱满，它的力度变化也不如弦乐器灵活。但是木管乐器的音色多样，音域宽广，它可以激化弦乐器的音响效果，也可以使铜管乐器的音响得到和缓，使整个乐队更加融洽和统一。木管乐器组中的每一件乐器多半单独演奏，可以充分发挥各自惊人的灵巧，它不象弦乐器组那样主要是集体的表演。木管乐器组的每一种乐器一般只用两个到四个，因此，这一组的总人数要比弦乐器组少得多。木管乐器组一般排在舞台的正中，位于第二小提琴和中提琴的后面。

长笛是世界上最古老的乐器之一，早在古代埃及、希腊和罗马就已有了，到十二世纪在欧洲已经十分流行。长笛长时期分成竖笛和横笛两种类型：竖笛音色柔和，富于诗意，主要用于室内乐中；横笛声音较响，常与小鼓同时应用于军乐队中，十七世纪末开始用入欧洲早期的交响乐队，到十八世纪下半叶它已经在乐队中占据牢固的地位。这时候，它同竖琴和古钢琴一样，也是家庭音乐演奏最普遍受欢迎的乐器。长笛的制作不时在改进，一直到十九世纪中叶才基本上达到完善的程度。长笛是木管乐器组中最灵活的一种乐器，它便于出色地演奏音阶或琶音的技巧性乐句，至于断音的演奏则更是无可匹敌的。长笛在交响乐队中通常有两个到三个，它的基本任务是演奏旋律、即重复其它乐器声部或者单独演奏，例如两个长笛齐奏，或者相隔三度、六度或八度不等。长笛的变形乐器——短笛，在交响乐队中也常可看到。短笛的长度还不及长笛的一半，它的声音比长笛高八度；短笛的音响有穿透一切的特点，即使在整个乐队的全奏中，短笛的尖锐的啸叫同样清晰可闻。短笛一般在高八度位置重复长笛或者其它乐器的声部，它往往由第三长笛兼任演奏。

在木管乐器组中除长笛外，都是通过哨片发声。双簧管和大管使用双片哨片（或称簧片），单簧管使用单片哨片；双簧管在这类使用哨片发声的乐器中是声音最高的一种。双簧管起源也很早，它的前身类似原始的芦笛，看来它是从近东传入欧洲的。在十七世纪，双簧管主要用于军乐队中，有时在歌剧乐队中也可以看到它，总之，在这

整个世纪中它一直是很走运的。到十八世纪，双簧管实质上已经相当完善，并开始进入交响乐队的编制，亨德尔在这时候为双簧管所写的协奏曲，甚至对今天的演奏者说来也还有一定的难度。双簧管主要不是一种技巧性的乐器，它以柔美抒情的歌唱性见胜；双簧管的音色不象长笛那样冰冷，而是比较温厚、典雅而清新，常用以描绘大自然或乡村的宁静生活，有的俄罗斯作曲家还用它代表东方的色彩。在交响乐队中双簧管的基本作用也是演奏旋律，它或者独奏，或者重复其它的声部。由于双簧管在结构上有许多优点，它的音准可以经常保持不变，因此，整个乐队都要以它为准，已经成为一种传统习惯。双簧管的变形乐器——英国管（或称中音双簧管），在十八世纪巴赫和格鲁克作品的乐队中已经出现，但那时候它的名称是“猎角”（Oboe da caccia）。英国管的声音比双簧管低五度，由于它的音色特殊，在古典交响曲的产生和发展时期都不曾使用过它，只是到十九世纪上半叶，在法国才开始用于编制自由的歌剧乐队。英国管常被当做装饰性的乐器使用，例如在罗西尼的歌剧《威廉·退尔》序曲和柏辽兹的《幻想交响曲》中，用来作为山民的牧笛，借以描写田园的景色，这是因为它的音色具有静观、暝想的特点的缘故。在乐队中，英国管一般由第二或者第三双簧管兼任演奏。

单簧管的外形同双簧管有点相似，但是它比其它木管乐器较迟用入交响乐队中，大约是在十八、十九世纪之交才开始被采用的。单簧管的原名“Clarinetto”，同拉丁文“明亮的”（Clarus）一词有联系，这正好也部分地说明了单簧管的音色特点。十九世纪中叶单簧管在技术上已经达到高度完善的程度，但是为了演奏方便起见，演奏者在演奏升记号调乐曲时，还是喜欢选用A调单簧管，而在演奏降记号调时则改用 ^{b}B 调单簧管。单簧管也是一种十分灵活的乐器，不管是富于表情的歌唱，还是快速度的技巧性乐句，以及音阶、琶音、跳跃进行和颤音等，它都可以得心应手地奏出。单簧管还有一个十分可贵的特点、即可以随意变换音响的力度，特别是渐强和渐弱的变化。正是由于上述这些特点，单簧管才得以成为交响乐队中最富有表情的声部之一，它的作用主要也是演奏旋律。单簧管的变形乐器——低音

单簧管，只是在1836年在梅叶贝尔的歌剧《新教徒》中才初次用入交响乐队，它的低音区比单簧管的音域增加一个八度，在乐队中一般由第三或者第四单簧管兼任演奏。

大管在木管乐器组的四种基本乐器中是音域最低的一种，大管的管身很长，因此做成两个管子重叠在一起的样式，就象它的意大利原名“fagotto”所表明的那样，象是“一捆木柴”。大管远在十七世纪就已开始用入交响乐队，但是它只是在十八世纪下半叶才最后在乐队中站住脚。大管在交响乐队中的数量起先很不定规，从一个到八个不等；在亨德尔的时代，人们由于特别喜欢大管，它的数量有时候甚至多于小提琴，例如，小提琴用三个，而大管却有四个。在现代交响乐队中，大管和其它木管乐器一样，一般用二至四个，包括它的变形乐器在内。大管在技术方面也是相当灵活的一种乐器，但是它的特长也同双簧管一样，并不在于技巧性的表演；它可以很好地演奏旋律，但是很多作曲家却喜欢利用它的特殊音色，让它扮演幽默的角色。大管的变形乐器——低音大管，到十九世纪末才最后定型，正也就是从这个时候开始，在一个三管编制的大型交响乐队中也逐渐时常用到它。低音大管在乐队中一般由第三大管兼任演奏。

交响乐队中的第三组乐器是铜管乐器组，它位于舞台右方中提琴的后面，同木管乐器组紧相邻接。由于铜管乐器和木管乐器的音质有其共同的一面，其表现性能也有一定的近似，这两组乐器接邻排列还是比较恰当的。铜管乐器组包括法国号、小号、长号和大号以及它们的一部分变形乐器——短号和低音长号等。这些乐器因用铜质材料制造而得名。但是在古时候，一些用角、骨和贝壳做成的乐器也归入“铜管”乐器一类。铜管乐器组的形成在交响乐队中比其它各组乐器都要晚些——小号本身有着几百年的历史，但是大号却只是在十九世纪才出现。铜管乐器在乐队中的作用很大：尽管它在技巧的灵活性和表现力方面都不及弦乐器组和木管乐器组，但是铜管乐器组的威力之大却是其它组乐器所不可企及的。在有力的全奏中，铜管乐器组是乐队的支柱，它的音响饱满而有光辉。在交响乐创作的最初尝试中，铜管乐器的数量比现代交响乐队要少得多，有很长一段

时期，只限于使用两个法国号和两个小号。至于长号，则是用于祭祀或歌剧音乐中，交响乐队极少用到。大约到十九世纪二十至四十年代，铜管乐器组在交响乐队中的地位才稳定下来，它多半拥有四个法国号、两个或三个小号、三个长号和一个大号。铜管乐器组也时常自行结合为四声部合奏，例如四个法国号的重奏或者三个长号和一个大号的四重奏等。

现代法国号的前身是号角。在远古时代，号角的信号总是宣告战争的开始。在中世纪一直到十八世纪初，号角的辉煌灿烂的声音，在行猎、竞技和宫廷仪式中都可以听到。法国号的德文原名“Waldhorn”就是“林中号角”的意思。古老的法国号即自然音法国号，它的金属号身很长，如果把它的号管放直，有的长达将近六米，由于法国号的号管弯卷成圆形，所以它的俗称又叫做圆号，直到十九世纪二十年代，乐队中使用的一直是这种自然音法国号。现代经过改进的法国号都带有活塞机械装置，便于奏出半音阶中所有的音，所以又叫做半音阶法国号。现代法国号的音域很宽，但是一个演奏者对法国号的不同音区并不是同样能自如掌握的，因此，在乐队中，基本上第一和第三法国号专管它的高音区，而第二和第四法国号则主要演奏低音区。现代法国号在铜管乐器组中是最富有诗意的一种，它的声音有点瘖闷，不如其它铜管乐器响亮，因此，它的音色很好地成为木管乐器和铜管乐器之间的纽带。法国号的技术性能也很丰富，它便于奏出长音、顿音、颤音、快速的同音反复以及跳跃进行等，不过它的特长还是在于如歌的咏唱，许多作曲家都注意到法国号的柔美的歌唱性，时常让它发挥演奏旋律的作用。有时候，为了特殊的需要，还可以用右手伸进法国号的喇叭口，或者加用弱音器以改变其音色效果，有时候演奏时把喇叭口朝上，也可以获得特别强有力的音响效果。

在铜管乐器组中，小号的音色最为典型。中世纪在西欧音乐文化中，小号成为王室或骑士的乐器，它是代表“英雄”的，常用于战争或队列之中。小号进入交响乐队之后，它的这种作用甚至也还保持了下来，曾经有过一段时间，小号在乐队中坐在特别显眼的位置，比其

它演奏员都高一些。因此，许多作曲家时常给小号尽可能多的表演机会，这方面，只须举贝多芬的《列奥诺拉》序曲和瓦格纳《众神的末日》中的葬礼进行曲两个例子，就足以说明问题。小号几乎从它诞生时起就开始为乐队所采用，十七世纪初在意大利作曲家蒙特威尔第的歌剧《奥菲士》的乐队中已经有五个小号。同法国号一样，小号长时间也是一种自然音乐器，带有很长的管身，只能发挥象军号合奏一类的作用，只是到十九世纪三十年代，它才有新的活塞装备。小号在铜管乐器组中是音域最高的一种，它的音色宜于表现雄伟、庄严、节庆、凯旋、胜利的情绪，但抒情性不是它的专长。小号在乐队中不但演奏旋律，或者用作和声背景，甚至也可以作为节奏基础；小号除了擅于提供有威力的音响之外，它的技术性能也很丰富，如各种不同的乐句、断音、快速的同音反复，都可以胜任愉快。小号的变形乐器——短号，主要用于军乐队。短号的外形同小号极相近似，只是号身短了一些，它的音色不如小号那样明亮、雄伟，但更甜腻、更富于歌唱性，技术性能也比小号灵活。短号在交响乐队中第一次露面是在十九世纪三十年代，象柴科夫斯基的《意大利随想曲》中的短号二重奏一段和舞剧《天鹅湖》中的《那不勒斯舞曲》中的短号独奏，都是有名的范例。

长号当它早在十六世纪最初二、三十年间出现时就已经是现在这样的样式，它从一出生就是一种半音阶乐器。长号长期自成一族，有大小不同的各个种类，现在的乐队采用的是上中音和低音的两种。长号的技术性能虽然比较有限，但它有其不可替代的特质——长号在瓦格纳的歌剧《唐豪塞》序曲中强力的歌唱和在歌剧《罗恩格林》第三幕前奏曲中爆发出的威力，都是它的特点所在。长号三重奏在交响乐队中是最典型的用法，时常用于英雄性或者悲剧性的段落中。大号在铜管乐器组中体积最大，发音最低，但却最“年青”，它在十九世纪下半叶中才开始用入交响乐队，作为三个长号或者整个铜管乐器组的补充低声部，它的作用相当于弦乐器组的低音提琴和木管乐器组的低音大管。

交响乐队的最后一组乐器是打击乐器。打击乐器在乐队中没有

独立的意义，它除了一般用以增加乐队音响的光辉和华彩，或者用作声音模仿的目的之外，主要是从节奏上强化乐队的音响，它在节奏方面所起的作用和造成的效果，在整个交响乐队中没有一件乐器可以同它相比。打击乐器的种类、样式和质地以及发音方法都很不相同，从制作材料上说，有的用皮，有的用金属或者木材。打击乐器组所有的乐器可以分成两大类：第一类可以调整音准，即可以发出一定高度的音，这类乐器包括定音鼓、木琴、排钟、管钟和钢片琴等；第二类不能调整音准，没有一定音高，这类乐器包括三角铁、铃鼓、响板、钹、小鼓、大鼓和锣等。打击乐器组一般排在舞台后沿偏右的地方，位于铜管乐器之后。

看来，打击乐器在世界上可以说是历史最悠久的乐器，人们在学会利用弦线和哨片发出声音之前，已经懂得在木头或瓦罐上打出节奏来。在原始社会的整个历史都有最简陋的鼓存在。有一些打击乐器，如锣、木琴、鼓和响板等，是从古代东方传入欧洲的，其中象响板这种乐器，一直被用于欧洲民族的舞蹈音乐中。打击乐器用入歌剧和舞剧乐队的时间较早一些，只是到十八世纪下半叶才有个别打击乐器，如定音鼓等开始用于音乐会乐队。但是，随着标题音乐的发展，为了充分揭示作品的情节内容，打击乐器也广泛地被采用。打击乐器的数目最不定规，纯粹根据作品内容的需要而定。

定音鼓在打击乐器组中是最常用的乐器，它的形状很象一只铜制的半球，在这半球的横断面有一块张紧的皮，可以通过机械调出一定的音高。定音鼓在乐队中一般用三至四个，由一个人演奏。定音鼓可以运用各种敲击技术，例如滚奏等造成各种不同的效果，从而大大丰富了交响乐队的表现力。定音鼓难得也有一小段独奏，如柏辽兹的《幻想交响曲》和《安魂曲》中大胆而很有效果的例子便是。同定音鼓的发音方法相类似的，还有大鼓和小鼓。大鼓有两种类型：一种是两面都蒙有鼓皮，这样的大鼓多半用于军乐队、爵士乐队和美国的交响乐队中；另一种只有一面鼓皮，而另一面却是空着，这样的大鼓最初在法国出现，很快地就传遍欧洲的交响乐队。小鼓同大鼓一样，两面都蒙有鼓皮，但它下方一面鼓皮上还有几根绷紧的弦线，使

敲击时产生噼啪作响的效果。小鼓可以提供十分复杂多样的节奏型，多半伴随着进行曲或舞曲而出现；在个别情况下，小鼓也可以发挥主导的作用，例如在拉威尔的《波莱罗》舞曲中，小鼓（先用一个，后来是两个）自始至终维持着全曲的节奏律动。钹的打法除常见的双钹互击之外，还可以用大鼓捶猛击一面钹，使发出颤动不已的锣声一样的效果，又可以用小鼓捶在一面钹上滚击，使产生一种特殊效果，这些都是为戏剧性目的而采用的。钹同大鼓往往同时使用，在中、小型的乐队里，钹和大鼓通常交给同一个人演奏。铃鼓原是古代东方广泛用以伴舞的一种乐器，传入欧洲后成为意大利、西班牙和茨冈人伴舞的民间乐器之一，在交响乐队中主要也是用以强调意大利、西班牙、东方或者茨冈舞蹈音乐的地方色彩。三角铁是交响乐队中最小的一种乐器，用弯曲成三角形的钢条制成，它的音色清明纯净，用入歌剧乐队后，很长一段时间总是同大鼓和钹同时出现，作为演奏所谓"土耳其音乐"、即异国情调音乐必不可少的参加者。响板有两种：一种是舞蹈演员随身伴舞使用的，另一种是交响乐队乐器，两者外形有所不同。响板也是从东方传入欧洲的，并且主要成为西班牙伴歌伴舞的一种真正的民间乐器，在交响乐队首先也是用于西班牙舞曲性质的音乐中，如波莱罗舞曲和凡旦戈舞曲等。锣纯粹是中国的乐器，在十八世纪末传入欧洲后首先用于歌剧乐队中模仿丧钟或警钟，随后也为交响乐队所采用。大锣的声音低沉浑厚，敲击后声音可以持续振动很长时间，有时候在一部篇幅相当长的作品中，锣却只有那么一击，但它却给人留下深刻的印象。锣声常用以描绘发生重大事件的一瞬间，例如在李姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》中，就是用锣声表示辛巴德的船触礁沉没的一刹那。

在打击乐器组中可以演奏旋律的乐器有木琴、排钟、管钟和钢片琴等。木琴在南美洲、亚洲和非洲有各种不同的样式，欧洲只是到十九世纪初才用作音乐会乐器。木琴用许多大小不同的平木板构成，也是一种十分灵活的乐器，各种急速的乐句、颤音和滑音的特殊效果，它都便于演奏。木琴的音色枯干、尖刺，色彩特殊，常用于需要特殊表现的场合。排钟在早期名符其实地象一排排小钟一样，一直到

十九世纪中叶才开始改用长短和厚薄各不相同的钢片制成今天的样式，排钟的音色柔和清澈，常用以重复高音乐器的声部。交响乐队使用的管钟，用一根根长短不同的钢管构成，每根钢管只能发出固定的一个音。管钟在乐队中用得较少，它多半用以模仿钟声效果，柴科夫斯基的《一八一二年》序曲中的管钟效果便是一例。钢片琴是一种小型的键盘乐器，它的外形很象一架小钢琴，但是它的内部采用排钟那样的钢片以代替钢琴内部的钢弦。钢片琴的音色明亮、清脆，又柔和、悦耳，在乐队中运用得当非常富有效果。

交响乐队除了上述四组乐器之外，还时常用到一个或者两个竖琴。竖琴的起源极早，是一种用手指拨奏的多弦乐器，它从十八世纪在歌剧乐队中出现后，大都作为装饰性乐器，即主要用以模仿诗琴或六弦琴的音响，使听者在想象中恢复古代的形象。由于竖琴的音域很广，技术性能相当丰富，演奏快速乐句、琶音、和弦和滑音等，都十分灵活，所以从十九世纪中叶开始，作曲家便广泛地把竖琴用于交响乐队中。柏辽兹的《幻想交响曲》圆舞曲乐章使用两个竖琴的著名声部奠立的技巧性风格，至今一直是经典性的范例。竖琴在乐队中很少用两个以上。瓦格纳的《莱茵黄金》使用了六个竖琴，那是少见的例外。竖琴一般位于舞台右方，在大提琴的后面。

我们已经把交响乐队中各组乐器都简略介绍过了，现在再讲一讲这些乐器在数量上的比例关系。上面说过，弦乐器组的乐器数量最多，单是第一小提琴就有十多个，但是其它各组中的每一种乐器一般只用两三个，甚至也有只用一个的。每一种乐器所能奏出的音是不尽相同的，有的容易奏出高的音，有的容易奏出低的音，有的容易奏出快速度的活泼的旋律，有的则适合于奏出徐缓悠扬的曲调。把这些不同性能的乐器结合在一起，就得考虑到使这些乐器能够相辅相成，而不是互相妨碍。因此首先就得使这些乐器在数量上保持一定的比例。现代乐队中的乐器配置是在十八世纪中形成的，在这之后虽然乐队的组织日渐扩大，但是乐队中各组乐器的比例并没有多大变化。

交响乐队是怎样形成和发展的

提起乐器和集体的演奏，我们首先就会想到古代东方的几个文明国家——埃及、亚述、巴比伦、中国以及西欧的古希腊。大约在四千多年前，在古埃及所采用的许多原始乐器中，已经包括弦乐器、管乐器和打击乐器了；这些乐器当时不但用来独奏和作为歌唱的伴奏，而且也用在已经具有一定规模的合奏中。希伯来民族的乐器，根据圣经的记载，远在大卫王和所罗门王的时代，即在三千年前左右，也已经有三十六种乐器，他们在祭神的时候除了鼓钹、鼓瑟和弹琴的人之外，同时还有一百二十个祭司吹号。古希腊神话描写过阿波罗和大潘比赛音乐，也描写过奥菲士借音乐的力量驯服鬼魔而从冥国救出他的妻子，在这些故事中都介绍过古希腊的竖琴、笛和七弦琴等乐器。从某些古代墓刻、瓶画以及流传下来的一些神话和传说中，我们可以确定东方文明古国的乐器和乐队，主要是用于民间节庆舞蹈、行军和宗教仪式中的。

中世纪的音乐艺术，不论是宗教的（教堂圣咏）或是世俗的（流浪艺人、游吟诗人和恋歌诗人的艺术），都以声乐为主，乐器只是用来作为歌唱的伴奏，或者用来替代缺少的声部，乐器本身并不具有独立的作用——中世纪的乐器除了教堂常用的风琴之外（由于构造尚未完备，还不能用来独奏），还有一种叫做维沃尔（viol）的古提琴，这是游吟诗人最喜欢用来伴随他们自己的歌唱的弦乐器。在这类歌唱性的弦乐器第一次被用来作为主要乐器之后，弦乐器的意义和作用便大大地加强起来，因此也大大地促进了音乐文化的发展。

交响乐队的萌芽实际上是在十六世纪中叶，即在文艺复兴的鼎盛时期，交响乐队中的乐器大都也是在文艺复兴时期形成的。现代的交响乐队就是从这时候开始，一直到十九世纪末叶，甚至可以说一直到二十世纪初，一共经历了三个世纪的复杂发展过程才最后定型。

在文艺复兴时期，由于资本主义在封建社会内部的萌芽和发展，由于城市的建立和发展，以及与此相适应的进步的资产阶级世界观——人文主义的形成，因此对艺术创作也提出了以现实主义的方

法替代中世纪的虚构的方法的新要求，那就是要求艺术面向人，面向生活，面向人世间的一切，而不是面向上帝。这样一来，原先的教会作曲家的创作，由于不能表现新的内容，已不能完全满足听众的艺术要求。这时候一些进步的作曲家便开始创作应用弦乐器、管乐器和键盘乐器的多种结合的世俗器乐作品，一种在乐器组合方面还非常简陋的"世俗乐队"也在这个时候出现，并与教堂的风琴相对抗了。交响乐队的萌芽，便是同当时这些进步作曲家运用新的表达手法以表现新内容的创作，与当时教会和世俗的声乐艺术的对位风格的高度发展，与歌剧、舞剧、清唱剧这样一些新的体裁的出现同时产生的。

十六世纪的乐队已经把当时所有的乐器都包括进去，但是这些乐器的采用却完全没有定规——还纯粹是各种各样偶然的凑合，换句话说，乐队所采用的乐器的数量和种类，完全是根据所能找到的演奏者的人数和他们所能演奏的乐器而定，这样组合起来的乐队的规模通常都不大，而且都不容易结合得好。这种乐队一般都是在日常生活中（例如在家庭中、节日或宴会中）演奏。我们知道，独立的器乐创作的尝试是从十六世纪末开始的，而在这之前，器乐作品多半还只是声乐作品的改编，或者说只是用乐器来演奏声乐作品而已。在这器乐发展的最初阶段中，不难想象得出乐队的简陋程度。

十七世纪初，随着歌剧的产生，出现了一种歌剧乐队。这种乐队是由诗琴、古钢琴和一些手头可能拿得到的随便什么乐器组成的，所以这种乐队的色彩也还很单调，它所能起的作用也很有限，多半担任演奏一些前奏曲、幕间曲、终曲或者舞蹈场面的音乐。后来这类乐队又逐渐结合进一部分弦乐器——包括当时已经很闻名的维沃尔和还不怎么为人们所熟知的小提琴，以及一部分管乐器等，成为比较大规模的乐队组合。例如意大利作曲家蒙特威尔第的歌剧《奥菲士》所用的乐队已经有四十个人，其中有三种大小不同的古提琴，还有小提琴、大型的笛子、普通的笛子、双簧管、大管、古式短号（木质的）、小号、长号、竖琴、羽管键琴、小风琴和簧风琴。蒙特威尔第不但使弦乐器在数量上占居优势，而且把古提琴族的大小不同的乐器同时用在乐队中，这个尝试为后来的弦乐队——大协奏曲乐队的形成奠定了

基础。蒙特威尔第的另一个功绩还在于：他对乐队有着新的理解，认为乐队就是各种不同的音色的结合，因此他开始使不同的乐器进行对置，相互对比，让各组乐器轮番演奏等，这些做法在当时都还是一种意外的新发现。总的说来，这一个时期在乐器的采用和配合方面仍不断地在变换着，有时候甚至还把一些稀奇古怪的东西，例如巨型提琴、风车和大炮等用在乐队中，以造成某种特殊的效果。

十七世纪是交响乐队发展的一个很重要时期。随着主调和声风格的发展和数字低音的采用，羽管键琴因为便于奏出和弦便在乐队中占据很稳固的地位；其次，由于意大利著名提琴制造家，例如阿玛蒂和斯特拉蒂伐利等人在提琴的改良和最后定型方面所获得的辉煌成就，提琴族乐器在乐队中的数量便逐渐增多，并最终把诗琴和其它一部分古老的乐器排挤出乐队之外。但是这时候的乐队还不能算是新型的乐队，因为它的基础仍然是羽管键琴，而且乐队中还有不少是古老的乐器。从十七世纪中叶开始，对乐队的兴趣在整个欧洲逐渐蔓延开来，乐队也从它诞生的摇篮——意大利的罗马、佛罗伦萨、威尼斯和那不勒斯等城市走出国境，在巴黎、伦敦、柏林、汉堡和维也纳，都相继出现不同类型的早期乐队。到十七世纪末，不但在歌剧院和教堂有乐队演奏，还有专门供乐队演奏音乐的新场所应运而生。1672 年，第一个公开收费的弦乐队音乐会在伦敦举行，1686 年荷兰开始有定期的公开演奏会，并即遍传欧洲其它国家。

十八世纪是大转折和大革命的世纪。欧洲的社会结构、哲学观点、美学理想以及艺术形式都发生了变化，交响乐队的转折时期也随着到来了。在交响乐队史上的这个转折，应该以海顿的《第一交响曲》问世的 1759 年为标志。

巴赫和亨德尔都是复调音乐作曲大师，他们的乐队写法依然遵循着过去的传统。不过，他们作品的乐器组合还是反映了十七、十八世纪之交开始形成的音乐趣味的变化。首先是他们总结了过去作曲家的成果，最后确立了弦乐器一组在乐队中的地位，即在乐队中使用小提琴一族乐器，与此同时，木管乐器组和铜管乐器组的胚胎也出现了——双簧管和大管成为听众的宠物，横笛取代了竖笛；法国号和小

号成为乐队的常用乐器。此外，巴赫在乐队中往往加用抒情双簧管和猎角；亨德尔则加用竖琴。但是，巴赫和亨德尔都还没有意识到各种乐器、特别是整个弦乐器组、木管乐器组和铜管乐器组各自独有的特点，而且，对木管乐器和铜管乐器的采用往往有偏多的倾向，其组合之不定规也特别突出。

巴赫的乐队完全建立在多声部和复调结构的基础上，正如他的声乐创作一样。他的乐队中的键盘乐器、木管乐器、弦乐器，甚至部分铜管乐器的表达手法，在某种程度上都具有一种单一的、彼此间极其相象的方式——他让木管、铜管与弦乐器演奏同一类型的乐句，即用一种乐器接着模仿另一种乐器的乐句。巴赫的乐队采用各种自由的乐器组合，例如，他的六首《勃兰登堡》协奏曲使用的乐队，没有一首采用同样的乐器组合。巴赫使各种不同方式的组合在各种巧妙的连续程序中互相对比，在音响上造成了非常多样化的感觉。巴赫的乐队所具有的这种特征，不但使他的每一部作品具有不同的色彩，甚至每一乐章都在变换色彩。

亨德尔的创作非常多样化，特别是因为他还创作了大量"应时"的作品，因此他时常要求扩大乐队的组合，并不断加用一些在当时已属古老的乐器(例如诗琴和低音古提琴等)和一些刚刚开始在乐队中争地盘的乐器(例如竖琴和曼陀林等)。他为庆祝英国的某次战争胜利而写的《焰火音乐》，为供大型乐队在露天演出起见，除了弦乐器相应地增多之外，管乐器方面竟用到九个小号、九个法国号、二十四个单簧管、十二个大管和三个定音鼓。亨德尔是惯于运用这种规模过分庞大的乐队的。象这样扩充的乐队后来在十九世纪下半叶又有了新的发展。

十八世纪中叶，主调和声的新风格取代了多声部的复调音乐，出现了交响曲和协奏曲这一音乐新体裁，随着音乐风格本身的转换，在乐器组合方面，已经渐趋合理的所谓"古典时期乐队"也在这个时候形成了。这时候的乐队已经从长期妨碍它发展的数字低音和羽管键琴的桎梏中解放出来，但是木管乐器组和铜管乐器组在乐队中的地位还没有确立，海顿的《第一交响曲》所用的乐队除弦乐器组外，只有

两个双簧管和两个法国号。由海顿所创始并由莫扎特最后确立的"古典乐队"，实际上是取法于曼海姆乐派的双管乐队。曼海姆乐派的代表人物——定居在德国的著名捷克作曲家斯塔米茨，在海顿的《第一交响曲》之前已经写了近五十部同类作品，可惜他的功绩几乎全为后世所遗忘。斯塔米茨的乐队除长笛、双簧管、单簧管、法国号和小号各用一对外，大管却用四个；莫扎特则完全确立管乐器的双管关系，把大管也缩减为一对。随着这种乐队的形成，各种乐器也开始根据各自不同的性能在乐队中起着互不相同的作用，而不是象以前的乐队那样让所有的乐器都演奏同样的旋律，例如华丽的乐句从这时候开始便很少交给铜管乐器演奏了；乐器的组合方面也不象从前那样一个乐章只限于采用一种组合方式，而是随时在变换着，这样一来，乐队的色彩便得以随时地、而不是逐乐章地变换着。海顿和莫扎特为这种古典乐队创作出许多非常有名的交响乐作品，并为交响音乐领域的新纪元奠立基础。总括地说，交响乐队的发展的第一个时期从现代的弦乐器出现开始(在十七世纪，后来逐渐组成弦乐队)，第二个时期则以取消数字低音、建立古典乐队算起，因此也有人认为现代乐队的形成过程是从古典乐队的确立开始的。

此后，交响乐队的发展只是在细节上有所变换而已。十九世纪初的乐队又扩大了乐器的数量，特别是铜管乐器的数量有了比较大的变动——起初把法国号增加到四个，构成一个四重奏，稍后又加用了三个长号。这样便形成了一种新型的乐队——大交响乐队，也就是所谓"浪漫派乐队"。这种乐队在浪漫派作曲家威柏、舒柏特和门德尔松的创作中才最后完成。贝多芬的某些交响曲虽然也曾采用过类此的乐器组合，但是他只是偶然才用到四个法国号；他的《第九交响曲》的乐队编制，在当时算是特别庞大的，但是在浪漫派乐队中，象这种规模的乐队已经变成正常了。同在这个时候，法国在歌剧方面也形成了一种"大歌剧乐队"，这种乐队在木管乐器组加用了所有的变形乐器，包括短笛、英国管和低音单簧管，但是低音大管却还很少用到。铜管乐器组除了大号还保存它原有的古老蛇形之外，所有的乐器组合已经近似今天的乐队，但是其中加用两个活塞短号以加强两个小

号。打击乐器组包括当时所有的乐器，甚至还用到排钟和管钟。此外，弦乐器的数量较多的乐队还加用一个或若干个竖琴。这种大歌剧乐队是由斯邦提尼和梅叶贝尔完成的。后来这种大歌剧乐队还被柏辽兹用在他的交响乐中，并把它扩展到非常不可思议的、甚至现代的乐队都未能超越的规模。在柏辽兹的乐队中，木管乐器起着非常重要的、有时有决定性的作用，同时他对铜管乐器的运用也特别加重。例如，他那著名的《安魂曲》的乐队，弦乐器组共有一百零八人，管乐器方面有长笛四个，双簧管和英国管各两个，单簧管四个，法国号十二个，大管八个。整个乐队共由一百四十人组成。除了这个主要的乐队之外，柏辽兹同时还在剧场的四角另外安置四个由铜管乐器和打击乐器组成的小乐队，以象征"末日的审判"。象这样的乐队规模的确是非常少见的。柏辽兹的这种过分扩大的乐队造成了在音乐会演奏的实际困难，而且也不容易达到预期的效果。所以他的大型乐队并没有得到后辈作曲家的赞许。但是象柏辽兹这样扩大乐队的做法，对乐队的发展也有影响。瓦格纳对这一类型的乐队就很感兴趣，而且他在早期的歌剧中，特别是在歌剧《黎恩济》中还为这种类型的乐队作出重要贡献。但是后来瓦格纳建立起一种管乐器（特别是铜管乐器）占优势的乐队。瓦格纳把每一种木管乐器的数量各增加到三个，这样便使音色相同的一类乐器得以奏出三和弦中的每一个音，也就是说，可以奏出整个和弦。他还加用英国管、低音单簧管和低音大管，这样木管乐器组便趋于完备了。在瓦格纳之前，上述这三种变形乐器的应用一直被认为是一种奢侈，只是到瓦格纳手里，这些乐器在乐队中的正式地位才被最后确定。铜管乐器方面，瓦格纳新增加了低音小号、低音长号、四个所谓尼伯龙根大号和一个大号。弦乐器方面，瓦格纳在完成《尼伯龙根的指环》之后，便把它的总数规定为六十四个。瓦格纳的乐队必须用这样多的弦乐器才足以与管乐器保持平衡。

在瓦格纳之后的作曲家，例如布鲁克纳和马勒，特别是理查·施特劳斯，在运用乐队方面都是继承瓦格纳传统的。理查·施特劳斯的最有代表性的作品——交响诗《英雄的一生》所采用的乐队也非常

庞大，其中弦乐器不少于六十二个，木管乐器包括变形乐器在内几乎各有四个，铜管乐器有八个法国号、五个小号、三个长号、一个中音大号和一个低音大号，打击乐器有定音鼓、大鼓、小鼓、军鼓和钹等。

现代的交响乐队的基础在十九世纪上半叶多半已确定下来，十九世纪下半叶在木管和铜管乐器的改良上有很大的成果，特别是回旋式活塞的发明和这种新机械的普遍采用。二十世纪的乐队的发展有两种倾向，一种是继续扩大乐队的编制，另一种则截然相反，倒回到十八世纪室内乐型乐队的模式中去。总的说来，在交响乐队发展的整个历史过程中，历代作曲家所采用的乐队是非常多种多样的。但是我们可以把所有这些种类繁多的乐队归纳为两种基本类型，那就是小交响乐队和大交响乐队。这两种乐队都包括有弦乐器、木管乐器、铜管乐器和打击乐器等四组。现在先谈小交响乐队。

小交响乐队在十八世纪下半叶形成，这种乐队在当时的作曲家看来并不觉得它是小型的乐队，直到十九世纪初，绝大多数的歌剧和交响乐作品都是采用这种乐队。小交响乐队使用的乐器通常包括有：

弦乐器：第一小提琴六至八个，第二小提琴四至六个，中提琴二至四个，大提琴二至四个，低音提琴二至三个。

木管乐器：长笛、双簧管、单簧管和大管各两个。

铜管乐器：法国号和小号各两个。

打击乐器：定音鼓一对。

小交响乐队使用的乐器有时候往往还有所省略，例如省略单簧管和小号等。莫扎特的后期交响曲创作有时候省略小号或定音鼓，有时候省略双簧管。相反地，小交响乐队有时候也有所扩充，甚至接近大交响乐队。这种扩展的形式时常被用在当时的歌剧乐队和清唱剧乐队中，交响乐作品应用这样的乐队的就少得多。

从十九世纪三十年代开始直到现在，一般的交响乐、歌剧和舞剧作品，多半应用大交响乐队，大交响乐队使用的乐器通常包括有：

弦乐器：第一小提琴十二至十六个，第二小提琴十至十四个，中提琴八至十二个，大提琴六至十个，低音提琴六至十个。

木管乐器：长笛、双簧管、单簧管和大管各二至三个，此外往往还加用这些乐器的变形乐器，例如短笛（偶尔也采用中音长笛）、中音双簧管（或英国管，偶而也采用抒情双簧管）、低音单簧管（偶而也采用小单簧管、中音或倍低音单簧管）和低音大管等。

铜管乐器：法国号四个，小号二至三个，长号三个，大号一个或两个。

打击乐器：定音鼓、三角铁、小鼓、钹和大鼓等。

除了上述四组乐器外，往往还加用竖琴，而且多半是用两个。大交响乐队大约由六十至九十人组成，但也有一百人以上的。这种乐队有时也压缩一部分乐器的数量，特别是减少弦乐器的数量，但有时也扩大某一组乐器中的个别乐器的数量或全组乐器的数量，以及加用一般乐队少见的个别乐器，如钢琴或管风琴等。

从小交响乐队和大交响乐队使用的乐器种类上可以看出，长号是决定乐队所属的类型的标志。缺少长号的乐队只能算是小交响乐队，因为一个大交响乐队必须有三个长号和一至两个大号。如果只有一个长号，也只能算是小交响乐队。

最后，再简单地谈一谈关于"双管乐队"和"三管乐队"的名称和它的含义等问题。所谓"双管"或"三管"，是指木管乐器组中的每一种乐器的数量，如果每一种木管乐器都用两个（包括变形乐器在内），这样的乐队便叫做"双管乐队"，前面所说的小交响乐队便是双管乐队。每一种木管乐器都用三个，便叫做"三管乐队"，用上四个，便叫做"四管乐队"。从这里还可以看出，每一种木管乐器的数量越多，所用的变形乐器也越多。大交响乐队一般都是采用三管制的，但也有采用四管制，甚至五管制的。采用五管制的乐队，铜管乐器也要相应地扩充，但是数量必须与木管乐器保持一定的比例。一般说来法国号最多可以扩充到六至八个，小号最多用四至五个，长号最多可以用四个，大号最多只能用两个，因为铜管乐器用得过多，很容易破坏乐队中各组乐器的音响平衡。

在上述各种正常的双管至五管乐队中，作曲家往往还喜欢省略或加用一些乐器，象这种变形的乐队通常改称为"混合乐队"。此外

还有若干种常见的特殊结合方式，顺便也在这里谈一谈。大交响乐队有时在某一部作品的某一部分中结合着另一个铜管乐队同时演奏，这种情形在戏剧音乐中比较常见，因为这种做法往往是配合剧情发展的需要的。这种临时参加进来的铜管乐队，有时候直接安置在舞台上作为剧中人物出现，但一般都是把它安置在舞台的后面。在交响乐作品中也有临时结合铜管乐队或结合某些铜管乐器同时演奏的，当然这种情形还比较少见。还有一种更为罕见的情形，那就是把人声（合唱队）结合到乐队中来，但是在这种时候合唱队往往只是闭嘴哼唱，或者只是发某一个音，而不是唱歌词，这种合唱队在整个乐队中只是起着乐器的作用。此外还有结合曼陀林、吉他、手风琴、萨克管以及其它各种民族乐器的，但是这些结合都极为少见，这里就不准备多谈了。

交响乐队位置排列图

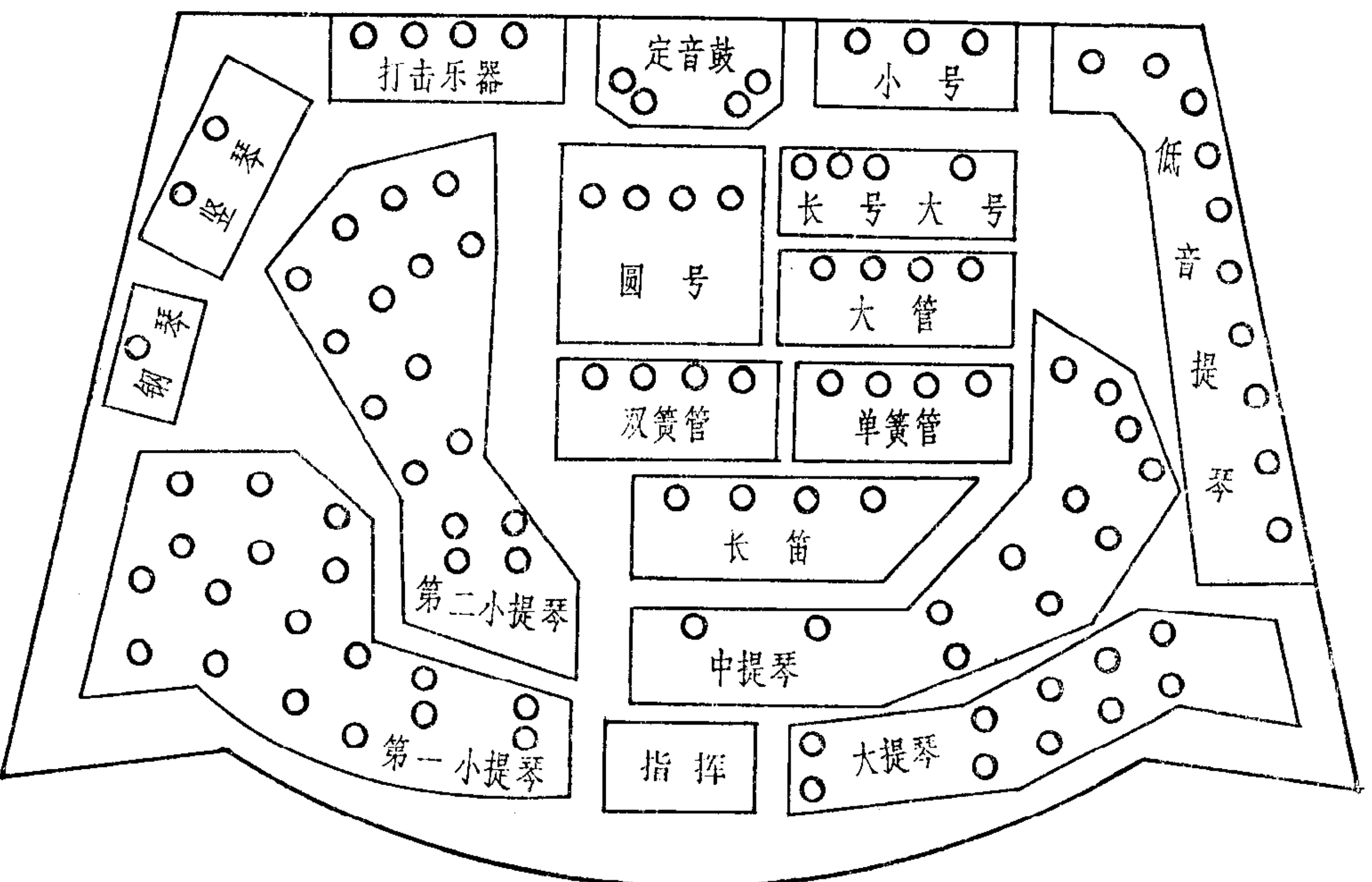
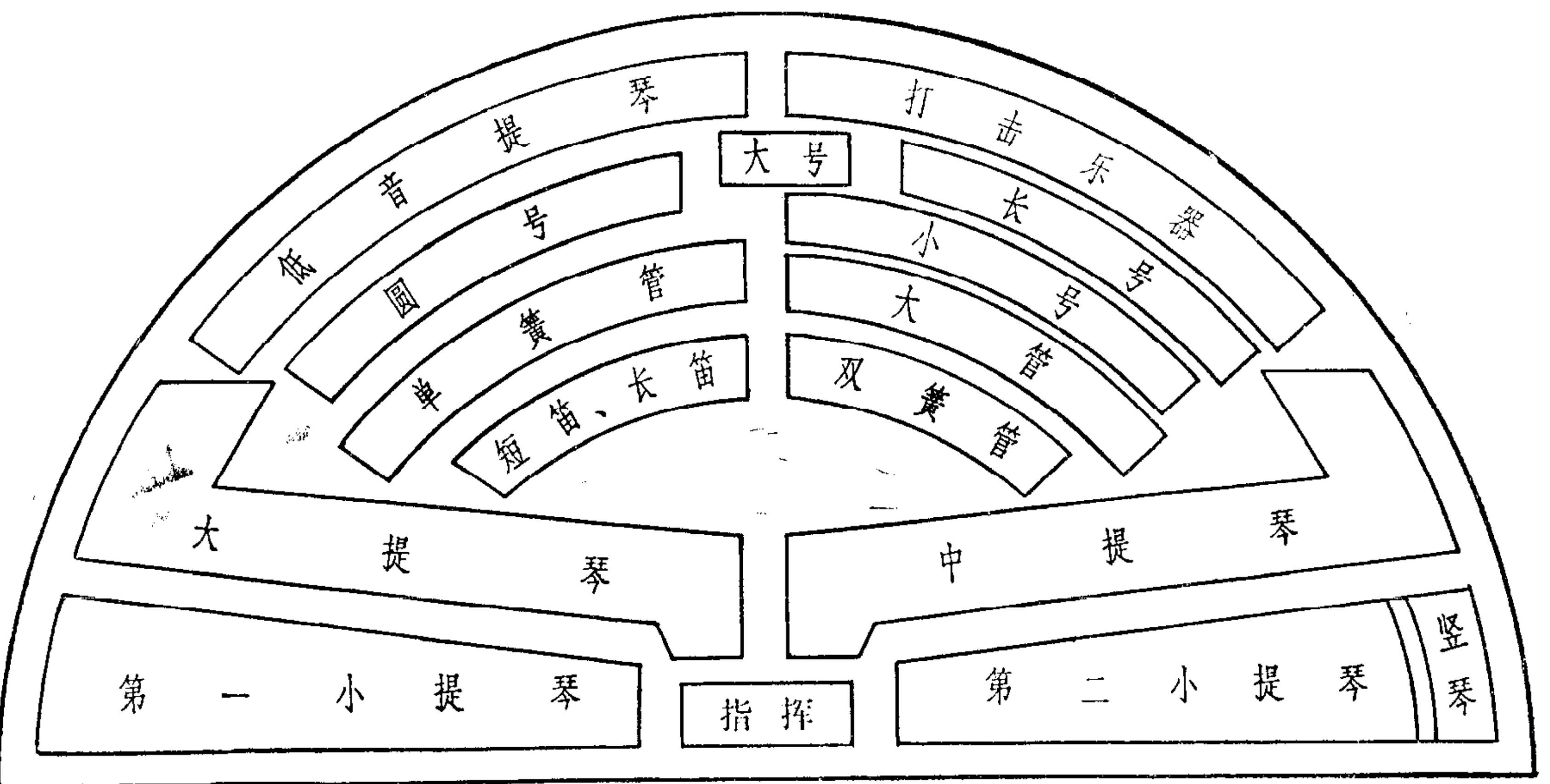


图 一



低音提琴
大号
打击乐器
圆号
长号
单簧管
小号
短笛、长笛
大号
大管
双簧管
大提琴
中提琴
第一小提琴
指挥
第二小提琴
竖琴

图二